La composition française au Baccalauréat et aux Examens supérieurs de Lettres

par Pierre Michel

3

l'école

la composition française

au Baccalauréat

et aux examens supérieurs de Lettres

DU MÊME AUTEUR

247. **Initiation à la composition française.**

248-I. **La composition française au Baccalauréat.** Tome I : XVIe et XVIIe siècles.

248-II. **La composition française au Baccalauréat.** Tome II : XVIIIe et XIXe siècles.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Expliquez-moi... Ronsard. (Ed. Foucher, Paris.)

Expliquez-moi... Montaigne. (Ed. Foucher, Paris.)

Expliquez-moi... Paul Valéry. (Ed. Foucher, Paris.)

Corneille, *Polyeucte*. (Ed. Bordas, Paris).

La Fontaine, *Fables*. (Ed. Bordas, Paris.)

Marivaux, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. (Ed. Bordas. Paris.)

Continuité de la Sagesse française (Rabelais, Montaigne, La Fontaine). (Ed. S.E.D.E.S., Paris.)

Montaigne, *Les Essais*. (« Livre de poche ». Ed. Gallimard-Hachette.)

Rabelais, *Pantagruel, Gargantua*. (« Livre de poche », Ed. Gallimard-Hachette.)

© Editions de l'Ecole, Paris, 1963.

Pierre Michel
Agrégé de l'Université
Ancien Professeur de Première au Lycée Claude-Bernard
Maître-Assistant de littérature à la Sorbonne.

la composition française
au Baccalauréat
et aux examens supérieurs de Lettres

Tome III : De la Renaissance à nos jours
N° 248-III

Éditions de l'École
11, rue de Sèvres, Paris-6e

PRÉFACE

L'accueil bienveillant de MM. les Inspecteurs généraux, des professeurs et des étudiants à mon *Initiation à la Composition française* et aux deux tomes de *La Composition française* m'a incité à leur adjoindre un troisième volume de dissertations. Ce nouveau recueil peut être utilisé de deux manières : ou bien il complète les deux précédents, apportant des sujets inédits; ou bien il forme un tout, les devoirs s'étendant du XVIe siècle au XXe, suivant l'ordre chronologique. Dans les deux cas, l'*Initiation* est le prélude indispensable à l'examen des dissertations développées.

Que les sujets concernent un auteur particulier ou traitent une question générale, le développement est toujours illustré d'exemples précis et de références aux grands écrivains. La fréquence des citations, leur longueur, ne doivent pas effaroucher les élèves, ni les encourager à imiter ce procédé pédagogique. Les dissertations ne sont pas des modèles à copier textuellement, mais des exercices de composition et une documentation pratique. Alors que de simples allusions auraient échappé à l'étudiant, ou bien auraient nécessité des recherches longues et difficiles, le texte mis à sa disposition lui permet de se rendre compte personnellement de la situation de l'écrivain, et, après réflexion, de recourir à l'œuvre complète. En organisant une révision de l'Histoire littéraire par la dissertation, nous avons voulu mettre à la portée des étudiants des Facultés, des élèves de Première Supérieure et des candidats au Baccalauréat un instrument pratique de travail et un complément de culture. N'ayant jamais été gêné dans notre enseignement par les recueils de corrigés utilisés par les élèves, nous espérons que nos collègues ne le seront pas davantage. Notre propos n'est pas de dispenser l'élève de l'effort nécessaire, mais de rendre celui-ci plus efficace; encore moins s'agit-il de nous substituer au cours du professeur de la classe, mais d'être son auxiliaire en toute sympathie.

P. MICHEL.

1. Les plans et développements marqués d'une étoile ★ sont plus spécialement destinés aux étudiants des Facultés, d'Hypokhâgne et de Lettres Supérieures.

2. L'inégalité entre le nombre des sujets traités par auteur s'explique par la fréquence variable des sujets aux divers examens et par le caractère complémentaire de ce troisième tome. Se reporter aux 248-I et 248-II (Cf. Table de concordance.)

LE XVIe SIÈCLE

I. - Rabelais (1494-1553).

★ Dans quelle mesure l'œuvre de Rabelais est-elle une thérapeutique par le rire ?

INTRODUCTION. — Dans le domaine du conte, aucune rupture ne se produit entre le Moyen Age et la Renaissance. Aux veillées des chaumières comme chez les bourgeois ou dans les cours princières, les joyeux devis demeurent la principale distraction. Cependant les conflits entre les Humanistes et les défenseurs de la tradition scolastique, entre les Catholiques et les Réformés utilisent la vogue du conte à des fins partisanes. La satire politique et religieuse l'emporte sur la simple observation réaliste, la verve pamphlétaire sur le rire. Directement ou sous la forme allégorique, le conte est manié comme une arme. L'emploi de ce conte « engagé » est bien connu chez Rabelais : alors que ***Pantagruel*** est animé par une fantaisie cocasse sans souci excessif de doctrine, au cours du ***Gargantua***, du ***Tiers*** et du ***Quart Livre***, les satires se multiplient, soit contre les professions — avocats, médecins, théologiens — soit contre les doctrines, Papefigues, Papimanes étant aussi vigoureusement étrillés les uns que les autres. Le cinquième livre, L'***Ile sonnante***, qu'il soit l'œuvre de Rabelais ou d'un continuateur, accentue encore ce caractère polémique. C'est encore le cas de l'***Apologie pour Hérodote*** d'Henri Estienne, où les anecdotes plaisantes sont toujours dirigées contre le clergé. Il en est de même, en grande partie, des ***Nouvelles récréations et joyeux devis*** de Bonaventure des Périers. L'exemple et le succès de Rabelais ont stimulé l'agressivité des conteurs. Cependant, il ne faut pas oublier que le rire reste l'élément essentiel, même dans les ouvrages « engagés ».

DÉVELOPPEMENT. — 1. La tradition médiévale et provinciale. — Le premier et le plus grand diseur de ces histoires plaisantes est Rabelais. Lorsqu'il publie son ***Pantagruel*** (1532), Rabelais est un homme mûri par l'usage de la vie : successivement franciscain à Fontenay-le-Comte (1521), puis bénédictin à Maillezais, à la formation monacale et à la fréquentation des prélats, il a ajouté la culture humaniste et juridique avec le frère Amy et l'avocat Tiraqueau, puis la science médicale. Instruit par la Faculté de Montpellier, la plus moderne de France à l'époque, médecin chef de l'Hôtel-Dieu de Lyon, il connaît aussi exactement les corps que les âmes. Tant de connaissances diverses n'en font pas cependant un savant de bibliothèque. Loin d'être un érudit séparé de son siècle, comme cet ***Hermagoras*** que raillera La Bruyère, Rabelais vit avec son temps, participe aux luttes entre Humanistes et Scholastiques, peut-être même, croient certains, à la propagande du Roi contre Pape.

Illustration du « Gargantua », par G. Doré (cl. R. Viollet).

En tout cas, en dépit de ses voyages en France et bientôt en Italie, il reste attaché à sa province natale, et bon nombre de ses contes conservent la saveur du terroir. Ce sont essentiellement dans le ***Pantagruel*** des histoires désopilantes, le rire étant le signe de la santé morale et physique, et un moyen efficace de thérapeutique.

Dès le ***Prologue,*** Rabelais se rattache à la tradition populaire des ***Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua,*** recueil anonyme publié à Lyon peu avant le ***Pantagruel : « Vous avez n'a guères veu, leu et sceu les Grandes et inestimables chroniques de l'énorme géant Gargantua,*** rappelle-t-il à ses lecteurs, ***et, comme vrays fidèles, les avez creues gualantement, et y avez maintesfoys passé votre temps avecques les honorables dames et damoyselles.*** » L'imagination populaire s'est toujours divertie avec des histoires de géant, qu'il s'agisse du Goliath biblique, du Polyphème grec, du Cacus latin ou des monstrueux héros du Moyen Age, qui luttent avec les chevaliers, les fées et les enchanteurs. Les ***Grandes et inestimables chroniques*** invoquent comme référence le cycle de la Table Ronde, l'enchanteur Merlin faisant naître d'os de baleine Grant-Gosier et Gargamelle, parents de Gargantua. De cette origine fabuleuse, Rabelais conserve le gigantisme et le merveilleux, le héros à la carrure énorme, à l'appétit dévorant, au coup de poing redoutable, mais en définitive assez débonnaire. Les conteurs italiens ajoutent quelques traits nouveaux à cette tradition, et Rabelais ne se fait pas faute de leur emprunter, en particulier aux ***Macaronées*** de Folengo (1517) et au ***Morgante Maggiore*** de Pulci (1481) : le géant n'est plus un phénomène isolé, il s'entoure de compagnons de taille humaine, qui symbolisent une qualité comme la ruse et la vitesse. C'est aux sources françaises et italiennes du Moyen Age que Rabelais est redevable non seulement du gigantisme de ses héros, mais du contraste entre leur force herculéenne et l'intelligence des hommes.

C'est encore au Moyen Age que Rabelais doit le nom de ***Pantagruel*** et certains traits de son caractère. Dans le ***Mystère des actes des Apôtres,*** Pantagruel est un démon malicieux qui jette du sel dans la bouche des ivrognes endormis. En dépit de la différence de taille, le héros de Rabelais conserve ce goût de la farce, de la dispute et du vin.

A l'apport de ses devanciers, aux emprunts faits aux contemporains, tel Marot, et à ses inventions personnelles, Rabelais ajoute encore des éléments de réalité, pris sur le vif. Abel Lefranc et ses disciples ont renouvelé les études rabelaisiennes en démasquant une foule d'allusions historiques et géographiques cachées sous l'affabulation romanesque. Le ***Pantagruel*** évoque, par exemple, la grande sécheresse de 1532, le pardon jubilaire octroyé par Clément VII à la France, la grand'tour de Bourges, la chaîne du port de la Rochelle, que l'on montre encore aujourd'hui au musée d'Orbigny, le dolmen de la Pierre Levée, près de Poitiers, etc. La réalité apparaît même parfois au milieu des plaisanteries et des calembours, qui étaient d'usage à l'époque dans les couvents, à l'université ou à l'hôpital. Le ***Catalogue de la librairie Saint-Victor,*** le dialogue entre Pantagruel et l'Ecolier limousin offrent des exemples de cette verve, qui tantôt invente et tantôt se contente de mettre en bonne place les plaisanteries rituelles des moines et des étudiants. La supériorité de Rabelais sur ses devanciers et ses émules, c'est précisément qu'il fond tous ces matériaux divers, entraînant son lecteur dans une folle gaieté qui ne laisse guère de place à l'analyse. La transposition du réel et de l'imaginaire y font si bon ménage qu'il est souvent impossible de les séparer.

2. Les divers moyens de provoquer le rire. — Néanmoins, dans cette synthèse du rire, tantôt un procédé domine, tantôt un autre. Pour faciliter cet examen, passons les œuvres en revue :

En 1532, paraît le ***Pantagruel***. C'est l'histoire du roi des Dipsodes, depuis sa naissance jusqu'à ses exploits guerriers. Le centre du roman est occupé par le séjour à Paris, la rencontre de Panurge et les tours de celui-ci.

En 1534, remontant le cours du temps, Rabelais donne le ***Gargantua***, refonte des ***Grandes Chroniques;*** c'est l'histoire du père de Pantagruel, un géant, lui aussi. Après une généalogie fantaisiste, Rabelais expose les différentes méthodes d'éducation appliquées à Gargantua, puis ses études à Paris, enfin ses prouesses militaires dans la guerre entre Grandgousier, son père, et le belliqueux Picrochole.

En 1546, c'est le ***Tiers Livre***, qui reprend les ***faits et dits héroïques*** de Pantagruel. Le motif principal est l'enquête de Panurge sur le mariage. Celui-ci consulte successivement toutes les autorités du temps sans résultat; il met tous ses espoirs dans la réponse de la Dive Bouteille, ce qui annonce les voyages fantaisistes du ***Quart Livre***.

En 1552, paraît donc le ***Quart Livre***, véritable ***Odyssée*** burlesque, où l'on voit Pantagruel aborder des terres symboliques, comme l'île de Procuration, habitée par les gens de Chicane, l'île des Tapinois, gouvernée par Carême-Prenant, l'île Farouche, royaume des Andouilles, l'île des Papefigues, hostiles au Pape, celle des Papimanes, qui, au contraire, le révèrent, l'île de Messer Gaster, le Ventre, « ***premier maître ès arts du monde*** », etc.

En simplifiant à l'extrême le schéma de ces quatre livres, on remarquera que la fantaisie débridée domine dans le ***Pantagruel***, la transposition des éléments de réalité dans ***Gargantua*** et le ***Tiers Livre***, l'allégorie satirique dans le ***Quart Livre***.

A. ***Le gigantisme.*** — Le procédé commun aux différents livres et le plus évident est le gigantisme. Comme il est presque partout, nous n'en citerons que quelques aspects particulièrement saisissants. La naissance des héros, comme il se doit, donne lieu à des prodiges. Celle de Pantagruel coïncide avec une sécheresse extraordinaire : « ***Il n'y avait arbre sus terre qui eust ny feuille, ny fleur; les herbes estoient sans verdeur, les rivières taries, les fontaines à sec; les pauvres poissons délaissez de leurs propres élémens, vagans et cryans par la terre horriblement*** », etc. (***P***, chap. II). L'enfant, dès la naissance, est monstrueux, effet comique d'autant plus marquant que l'idée d'enfance évoque celle de la petitesse et de la fragilité. Or Pantagruel dépasse Hercule en force et en voracité : « ***A chascun de ses repas, il humait le lait de quattre mille six cens vaches... pour luy faire ung paeslon à cuire sa bouillie, furent occupez tous les paesliers de Saumur de Anjou, de Villedieu en Normandie, de Bramont en Lorraine*** » (***P***, chap. IV). Un jour, le bébé empoigne une de ses vaches, et, au lieu de la téter, se met en mesure de la dévorer. Aussi, pour l'attacher dans son berceau, emploie-t-on les plus grosses chaînes du royaume, celle de La Rochelle, de Lyon, d'Angers, et une quatrième, apportée par les diables... Gargamelle, sa mère, le dépasse peut-être encore. Pendant sa grossesse, elle se régale avec « ***seize muids, deux busers et six tupins*** » de tripes. Pour allaiter Gargantua, il ne faut rien moins que « ***dix et sept mille neuf cents treize vaches*** » (***G.***, chap. 7). Un peu plus tard, il commence son déjeuner par « ***quelques douzaines de jambons, de langues, de***

bœuf fumées, de boutargues, d'andouilles, et tels aultres avant-coureurs de vin » (*G.*, chap. 21). Pour exciter son appétit, quatre valets lui jettent dans la bouche « *moustarde à pleines palerées* ». Quoi d'étonnant si l'enfant prodige se désaltère ensuite avec « *un horrificque traict de vin blanc* »? Cette boulimie ne fait que croitre avec l'âge, aussi ne sommes-nous pas surpris de voir Gargantua « *manger en salade six pèlerins* » (*G.*, chap. 38). Tout est en proportion de la mangeaille : le missel de Gargantua, tant en graisse, fermoirs et parchemin, pèse « *unze quintaulx six livres* ». Se peigne-t-il après un combat, il fait tomber de ses cheveux non des poux attrapés au « *collège de pouillerie* » Montaigu, comme le pense Grandgousier, mais à chaque coup de peigne « *plus de sept balles de boulets* » (*G.*, chap. 37). Malgré sa facilité, ce procédé comique, qui amusa tant au XVIe siècle, fait encore rire.

B. *La parodie de l'épopée.* — Au gigantisme est intimement liée la *parodie de l'épopée*. Le géant et quelques compagnons suffisent à détruire des armées entières. Une simple ruse de Panurge déconfit six cent soixante chevaliers. Bien que les forces ennemies comptent : « *trois cents géants, tous armez de pierre de taille, grands à merveilles* », commandés par Loup Garou, « *armé d'enclumes cyclopicques* », plus « *cent soixante et trois mille piétons, tous armés de peaulx de lutins, gens fortz et courageux, unze mille quatre cens hommes d'armes, troys mille six cens doubles canons et d'espingarderie sans nombre; quatre vingt quatorze mille pionniers; cent cinquante mille putains, belles comme déesses...* » (*P.*, chap. 26), Pantagruel défait les trois cents géants (chap. 29) et se sert de Loup Garou comme d'une masse d'armes, « *et les abattait comme un maçon fait de copeaux* », ou encore comme un faucheur coupe les blés.

Dans le *Gargantua*, la guerre Picrocholine est l'occasion de prouesses analogues. Un simple moine de l'abbaye de Seuillé, frère Jean, sauve le clos du monastère des troupes de Picrochole, tuant à coups de bâton « *tous ceulx de l'armée qui estoient entrez dedans le clos, jusques au nombre de treize mille six cens vingt et deux, sans les femmes et petits enfants, cela s'entend toujours* » (*G.*, chap. 27). Et, pour souligner que cette hécatombe est bien une parodie des chansons de geste, Rabelais conclut le chapitre par une comparaison : « *Jamais Mourgis ermite, ne se porta si vaillamment à tout son bourdon contre les Sarrasins, desquels est escript ès gestes des quatre fils Haymon, comme fait le moine à l'encontre des ennemis avec le baston de la croix.* »

Le *Quart Livre* renchérit encore sur la parodie bouffonne, agrémentée de quelques traits de réalité et d'innombrables calembours. Frère Jean, nouvel Ulysse, pour combattre les Andouilles, fait construire un cheval de Troie approprié, une truie gigantesque remplie de « *preux et vaillants... cuisiniers* ». La mêlée s'engage, aussi ardente que celles de l'*Iliade* et de l'*Enéide* : « *Riflandouilles riflait andouilles, Taille-boudins taillait boudins. Pantagruel rompait les andouilles au genou. Frère Jean se tenait coi dedans sa truie, tout voyant et considérant, quand les godiveaux qui étaient en embuscade, sortirent en grand effroi sur Pantagruel. Adonc, voyant frère Jean le désarroi et tumulte, ouvre les portes de sa truie, et sort avec ses bons soudards, les uns portant broches de fer, les autres tenant landiers, contrehastiers, poêles, pelles, cocquasses, grilles, fourgons, tenailles, lèche-frites, ramons, marmites, mortiers, pilons, tous en ordre comme brûleurs de maisons...* » (*Quart Livre*, chap. 41). Cette sortie met en déroute les Andouilles, qui tombent comme mouches. La victoire change de camp. Alors se produit un prodige semblable à celui qui arrête les combat-

tants au début de l'*Iliade* : « *Du côté de la Trasmontane advola un grand, gras, gros, gris pourceau, ayant ailes longues et amples, comme sont les ailes d'un moulin à vent. Et était le pennage rouge cramoisi, comme est d'un phoenicoptère, qui en Languedoc est appelé flamant...* » *(Ibid.)* Comme souvent dans les contes de Rabelais, l'effet est double : à ses lecteurs populaires, le pourceau volant évoque ces monstres fantastiques, qui peuplent chapiteaux et gargouilles des églises gothiques; les Humanistes, eux, savourent le travestissement cocasse du genre antique le plus noble, l'épopée.

C. *Les séries grotesques.* — Très proches encore de l'épopée burlesque, citons aussi les **énumérations comiques**, qui raillent aussi bien les litanies religieuses que les *catalogues* des poèmes épiques. La généalogie de Pantagruel imite la généalogie du Christ dans l'Evangile selon saint Matthieu : « *Et le premier fut Chalbroth, qui engendra Sarabroth, qui engendra Faribroth,* etc. » La liste des ouvrages de la librairie Saint-Victor, qui rapproche des titres réels et des livres fictifs, procède du même artifice. Même lorsque l'allusion s'est perdue, l'accumulation fait rire. Voici un fragment de cette liste célèbre : « *Les Fariboles de Droict - l'Aguillon de vin - L'Esperon de fromaige- Decrotatorium Scholarium - Tartaretus, De Modo cacandi - Bricot, De differentiis soupparum - le Culot de Discipline - La Savatte de Humilité,* etc. ». L'invention de la fameuse truie par frère Jean est l'occasion de citer une kyrielle de valeureux guerriers, entre autres « *Landonnet, Lardon, Croquelardon, Tirelardon, Graslardon, Saulvelardon,* etc. ». En si bonne voie, il n'y a plus de raison de s'arrêter... D'autres énumérations s'apparentent plutôt à la verve du bonimenteur, dont le Moyen Age a laissé le modèle dans le *dit de l'Herberie.* Citons notamment les *Propos des bien yvres* (*G.*, chap. 5) et *les jeux de Gargantua* (*G.*, chap. 22). A cette éloquence volontairement vulgaire, et qui vise à ébahir le lecteur par sa profusion, peut se rattacher le *Prologue* de *Pantagruel.* Rabelais vante son livre comme le camelot sa marchandise, louant tous les bons Pantagruélistes, et menaçant de *cent mille panerées de beaux diables* les incrédules. Mais on trouve également la parodie de la grande éloquence politique et de l'éloquence judiciaire, comme *la harangue de maistre Janotus de Bragmardo faicte à Gargantua pour recouvrer les cloches* (*G.*, chap. 19), *la harangue faicte par Gallet à Picrochole,* les interminables plaidoiries des seigneurs de Baisecul et de Humevesne, ainsi que le jugement de Pantagruel (*P.*, chap. 11, 12, 13). Comme cette parodie est surtout allusive et satirique, et par conséquent étrangère à notre propos, nous n'en dirons pas davantage. N'oublions pas cependant comme exemple d'éloquence grotesque la harangue de l'Ecolier limousin (*P.*, chap. 6) et les discours en toutes langues de Panurge (*P.*, chap. 9). Rabelais se souvenant, dans ce dernier exemple, de la succession des dialectes variés dans la farce de *Maître Pathelin,* lorsque l'avocat contrefait le fou. Ce rapprochement n'est pas fortuit, car la parodie de l'éloquence conduit naturellement à la forme dramatique du conte, mettant en scène plusieurs personnages, qui ont tous leur langage particulier et leur caractère propre.

D. *Le conte dramatique.* — Voici trois exemples typiques de l'art d'animer un récit et de lui donner un dynamisme et des dimensions scéniques :

Tout d'abord, un **monologue** tragi-comique, qui, au lieu de décrire le personnage, lui donne la parole directement. C'est le cas de Gargantua pleurant la mort de sa femme Badebec. Le sujet du conte est exposé en

quelques lignes : Gargantua est partagé entre la douleur d'être veuf et la joie d'être père. La douleur l'emporte d'abord dans une déploration qui parodie les oraisons funèbres : « *Pleurerai-je ?... Oui. Car pourquoi ? Ma tant* » *bonne femme est morte, qui était la plus ceci, la plus cela qui fût au monde.* » *Jamais je ne la verrai; jamais je n'en recouvrerai une telle; ce m'est une* » *perte inestimable. O mon Dieu, que t'avais-je fait pour ainsi me punir...* » *Et ce disant pleurait comme une vache; mais tout soudain riait comme un veau, quand Pantagruel lui venait en mémoire :* « *Ho ! mon petit fils, disait-il, mon* » *peton, que tu es joli ! Et que tant je suis tenu à Dieu de ce qu'il m'a donné* » *un si beau fils tant joyeux, tant riant, tant joli ! Ho, ho, ho, ho ! que je suis* » *aise ! buvons, ho ! laissons toute mélancolie. Apporte du meilleur, rince les* » *verres, boute la nappe, chasse ces chiens, souffle ce feu, allume la chandelle,* » etc. ». Puis le convoi funèbre de Badebec ramène Gargantua aux pensées sérieuses, mais la joie de vivre domine les regrets : « *Ma femme est morte ? Eh bien, pardieu, je ne la ressuciterai pas par mes plurs.* » Le dénouement se devine : « *Il me faut penser d'en trouver une autre.* » (*P.*, chap. 3.)

Tous les éléments d'une saynète sont réunis : Un personnage central aux traits fortement dessinés : énorme, débonnaire, sensible, mais aussi bon vivant et cynique, plus à l'aise devant une table bien garnie qu'à l'office des morts, un bourgeois type de l'époque. Un décor et une figuration : on imagine Gargantua dans la salle à manger du palais et son valet s'affairant à dresser la table et houspillant les chiens, puis dehors, à l'arrière-plan, le convoi funèbre avec comme fond sonore la « *litanie et les mémentos des prêtres* ». Des effets comiques de contraste entre les ***sentiments*** contradictoires de Gargantua, entre le cercueil et le berceau, et entre les ***styles*** : à l'emphase oratoire de la déploration succède le ton direct et familier de la joie. Gargantua, après avoir joué le personnage éploré du veuf, retrouve son caractère naturel. Enfin la ***rapidité du dénouement***, qui contraste avec toute cette éloquence. Le veuf est vite consolé, non seulement par la naissance de son fils, mais par l'idée de trouver une autre femme.

Second exemple : un **mime** encadré de dialogues. Il s'agit du célèbre ***jugement du fol (Tiers Livre,*** chap. 37). Le sujet du conte se trouve dans l'ouvrage de Tiraqueau, ***Des lois du mariage.*** Le juriste entend prouver que parfois les simples d'esprit savent juger aussi équitablement que les juges les plus savants, et il cite une anecdote rapportée par tous les glossateurs : « *Un cabaretier demandait de l'argent à un pauvre parce que celui-ci avait mangé son pain... à la fumée et odeur de sa cuisine. Le fou jugea que le cabaretier devait être payé du son d'un denier.* » Comment Rabelais présente-t-il l'histoire ? D'abord, il lui donne un décor précis et évocateur : « *A Paris, en la rôtisserie du Petit-Châtelet, au-devant de l'ouvroir d'un rôtisseur, un faquin mangeait son pain à la fumée du rôt.* » Les acteurs, en second lieu, sont individualisés. Au lieu d'un vague pauvre, il s'agit d'un portefaix, qu'on imagine bâti en force, et qui a de la défense. Il ne se contente pas de discuter avec le rôtisseur, il tire son gourdin. Le fou n'est plus anonyme, c'est Seigny Joan, citadin de Paris. Enfin, les trois personnages principaux, le faquin, le rôtisseur et le fou, sont entourés par une foule de figurants, « *le badaud peuple de Paris* ». Bien que le dialogue entre le faquin et le rôtisseur soit en style indirect, il est expressif et reflète le caractère des antagonistes, qui, selon l'usage du théâtre, est contrasté : Le faquin, affamé et naïf, plaide son bon droit; le rôtisseur, cupide, de mauvaise foi, a l'assurance du commerçant qui a pignon sur rue et sait que la justice ne

ménage pas les gueux. Le fou, lui, s'adresse directement au public en parodiant le style judiciaire dans son arrêt : « *La cour vous dit que le faquin qui a son pain mangé à la fumée du rôt, civilement a payé au son de son argent. Ordonne la dite cour que chacun se retire en sa chacunière, sans dépens, et pour cause.* » Le contraste réside en lui-même entre sa profession de bouffon du roi et la sagesse de sa sentence. De plus, comme dans toute pièce, il y a une action et des péripéties qui tiennent les spectateurs en suspens. Trois scènes se succèdent : l'altercation, l'expertise et la sentence. L'attente est d'autant plus vive que Seigny Joan prend son temps et fait durer le plaisir en manipulant la pièce donnée par le faquin. Enfin, le conte se transforme en **spectacle** : on **voit** la fumée *s'évaporer* de la rôtisserie, le rôtisseur *happer* le faquin au collet, le faquin sortir son *tribard*. Surtout, le fou est dépeint non seulement dans son costume pittoresque, mais dans ses gestes : « *Puis en majesté présidentale tenant sa marotte au poing comme si fût un sceptre; et affublant en tête son chaperon de martres singesses, à oreilles de papier, fraisé à point d'orgue, toussant préalablement deux ou trois bonnes fois, dit à haute voix...* » Mais le plus étonnant est la scène muette, où chaque mouvement traduit un sentiment du fol et en suscite chez les spectateurs : « *Le faquin lui mit en main un tournois philippus. Seigny Joan le prit et le mit sur son épaule gauche, comme explorant s'il était de poids; puis le timpait sus la paume de la main gauche, comme pour entendre s'il était de bon aloi; puis le posa sur la prunelle de son œil droit, comme pour voir s'il était bien marqué. Tout ce fut en grand silence de tout le badaud peuple, en ferme attente du rôtisseur, et désespoir du faquin.* » Quel spectacle extraordinaire pourrait tirer de ce texte un mime de talent comme Jean-Louis Barrault ! Rien ne manque à la comédie, pas même le **coup de théâtre** final et le **dénouement** heureux, qui fait rire aux dépens du rôtisseur, aussi penaud que le drapier de *Maître Pathelin*.

Plus ample et plus variée encore, l'histoire des *moutons de Panurge* s'adapterait aussi facilement à la scène. La source livresque en est l'*Histoire Macaronique* de Folengo : Balde, petit-fils de Charlemagne, accompagné du géant Fracasse et de Cingar, le devancier de Panurge, s'embarquent pour la Turquie, mais des marchands de moutons qui ont loué le bateau veulent les expulser de force. Cingar propose d'acheter un mouton à bon prix, mais alors que les passagers espèrent festoyer, il jette à l'eau le mouton et tous les autres suivent. Le conte finit par des calembours : « *La mer fut toute couverte de poissons porte-laine, et ces moutons paissaient autre chose que de l'herbe.* » Le sujet central est identique chez Rabelais, mais les circonstances et les péripéties varient, le caractère des personnages se précise et s'étoffe. L'origine de l'affaire est une raillerie du marchand Dindenault contre Panurge, dont il trouve l'accoutrement ridicule : « *Voyez-là une belle médaille de cocu.* » La querelle menace de tourner à la bagarre, quand le patron du navire l'apaise. Cependant Panurge prépare sa vengeance et entreprend d'acheter un mouton. C'est la seconde scène de comédie, où Panurge joue le nigaud, alors que le marchand se moque de lui, vante ses moutons et s'esclaffe à ses dépens : « *Mon ami, répondit le marchand, notre voisin, ce n'est viande que pour rois et princes. La chair en est tant délicate, tant savouseuse, et tant friande que c'est baume. Je les amène d'un pays onquel les pourceaux (Dieu soit avecques nous !) ne mangent que mirobolants. Les truies en leur gésine (sauve l'honneur de toute la compagnie !) ne sont nourries que de fleurs d'oranger.*

— Mais, dit Panurge, vendez m'en un, et je vous le paierai en roi, foi de piéton. Combien ?... »

Le dialogue cocasse se poursuit, le marchand de plus en plus emphatique et lyrique, Panurge toujours réservé ne répondant que par : ***combien, voire, patience***. Pour la seconde fois, le patron intervient : « ***C'est assez barguigné*** », et le marchand cède Robin, son plus beau mouton. Alors se joue le troisième acte : Panurge précipite le mouton dans la mer et tous les autres suivent. Les marchands et les marins voulant les retenir sont entraînés par eux, comme les compagnons d'Ulysse par les moutons du Cyclope. A nouveau, Rabelais développe le récit : Panurge empêche les marchands de remonter dans la nef et leur fait un beau sermon, « ***leur remontrant par lieux de rhétorique les misères de ce monde, le bien et l'heur de l'autre vie, affirmant plus heureux être les trépassés que les vivants en cette vallée de misère, et à un chacun d'eux promettant ériger un beau cénotaphe et sépulcre honoraire au plus haut du mont Cenis, à son retour de Lanternois...*** » (***Quart Livre***, chap. 5, 6, 7, 8.)

Il s'agit bien d'une pièce en trois actes, qui commence en comédie et s'achève en drame. Le cadre est précis et évocateur : un navire où s'entassent marchands, moutons et voyageurs; les acteurs ont un caractère bien défini, vivant et contrasté. Panurge est déjà bien connu des lecteurs, mais il se surpasse ici; rancunier, sournois, patient jusqu'à l'invraisemblance, il attend sa revanche et il la savoure cruellement. Dindenault, comme le rôtisseur, est cupide et vaniteux, mais il est aussi hâbleur, tantôt familier, tantôt arrogant, en tout cas très sûr de sa supériorité sur ce chaland, qui ne paie pas de mine. C'est cette opposition de caractères qui est à l'origine de l'intrigue et du comique. Panurge spécule sur la sotte vanité du marchand, et celui-ci sur la feinte simplicité de son acheteur. Au troisième acte, les rôles sont renversés, tel est pris qui croyait prendre. Bien mieux, Dindenault en perd son bagout, tandis que Panurge s'improvise prédicateur. Le dialogue est rempli de traits comiques; parfois des rapprochements cocasses, comme : « ***je vous la paierai en roi, foi de piéton*** » ou « ***moutons de haute futaie, moutons de haute graisse*** »; parfois des éloges excessifs atteignant le burlesque. Dindenault s'excite lui-même et son éloquence de bonimenteur passe du lyrisme à l'épique et vice versa : « ***Ce sont moutons à la grande laine. Jason y prit la toison d'or. L'ordre de la maison de Bourgogne en fut extrait... de la toison de ces moutons seront faits les fins draps de Rouen... De la peau seront faits les beaux maroquins, lesquels on vendra pour maroquins turquins ou de Montélimart, ou d'Espagne pour le pire. Des boyaux, on fera corde de violons et harpes...*** » Le ton du marchand se hausse en même temps que son style, tandis que Panurge répète en sourdine sa demande.

L'effet comique de cette répétition : « ***Voire, patience, combien*** » est irrésistible. On sait avec quel bonheur Molière usera de ce procédé dans le ***Tartufe***, en faisant Orgon ponctuer le récit de Dorine par : « ***le pauvre homme !*** ». Mais Panurge n'est pas un sot, comme Orgon, et sa répétition est volontaire et chargée de sous-entendus à demi-transparents pour le lecteur, qui connaît le drôle. La différence de rythme ajoute également au comique : le premier acte, l'altercation, est assez bref; le second, le marchandage, se prolonge à plaisir; le troisième, d'abord très rapide, se ralentit avec le prêche de Panurge et les commentaires de frère Jean.

CONCLUSION. — Comme dans toutes les « ***histoires qui ne disent mot*** », la conclusion de ces trois contes n'est guère morale; aussi bien ne

se proposent-ils pas d'enseigner la vertu, mais de faire rire, ce qui est encore une forme de santé spirituelle. Il est inopportun de s'apitoyer sur l'infortunée Badebec ou de pleurer sur les mânes de Dindenault, et bien inutile de s'extasier sur la sagesse de Seigny Joan, le Salomon moderne. N'assombrissons pas Rabelais par des interprétations systématiquement philosophiques, qui voient dans chaque boutade une anticipation de l'esprit « libertin » du XVIIe siècle ou de la philosophie rationaliste du XVIIIe siècle. Il y a place pour tout dans ses romans, et principalement pour la gaieté, débridée, parfois grossière, mais franche, sans la moindre perversité. En s'amusant et en amusant ses lecteurs, Rabelais a non seulement apporté une médecine propre à guérir toute mélancolie, mais il a poussé l'art du conte à la perfection, lui donnant un habile agencement sous l'apparente spontanéité. Le rire est non seulement le « *propre de l'homme* », mais encore celui de l'artiste.

SUJETS VOISINS

1. Dans le *Prologue* de *Gargantua*, Rabelais invite le lecteur à chercher la « *substantifique moelle* » de son ouvrage. Quel bénéfice moral et intellectuel peut-on retirer de ses romans ?

2. Que pensez-vous de l'opinion suivante de Victor Hugo ?

« L'épopée de Rabelais et la comédie de Molière, à côté de l'homme, contiennent l'une et l'autre la parodie de l'homme, plus accentuée dans Rabelais. Dans Molière, il n'y a que le singe, dans Rabelais, il y a le satyre. »

(Post-scriptum de ma vie.)

II. – Du Bellay (1522-1560).

Bienfaits de l'imitation.

Vous expliquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis l'opinion suivante de Du Bellay :

« Il vaudrait beaucoup mieux écrire sans imitation que ressembler à un mauvais auteur; ni même que c'est chose accordée entre les plus savants, le naturel fait plus sans la doctrine, que la doctrine sans le naturel. Toutefois, d'autant que l'amplification de notre langue ne se peut faire sans doctrine et sans érudition, je veux bien avertir ceux qui aspirent à cette gloire, d'imiter les bons auteurs grecs et romains, voire bien italiens, espagnols et autres... »

(Défense et Illustration...)

INTRODUCTION. — Lorsque le marotique Thomas Sebilet publie en 1548 son *Art poétique*, la Brigade du collège de Coqueret s'insurge. Ces jeunes poètes, qui, depuis des années, préparaient une révolution littéraire, allaient-ils être pris de vitesse et dépossédés d'une grande partie de leur programme ? D'un commun accord, Du Bellay fut chargé de composer un manifeste exposant la doctrine du groupe et ses projets. De même que les écrivains italiens revendiquaient le droit d'écrire en toscan et non plus en latin, la Brigade, s'opposant aux néo-latins en France, entendait défendre la langue française et la rendre aussi illustre que le grec, le latin ou l'italien. Mais comment s'arracher au passé médiéval et opérer une transformation complète des genres, sinon en se proposant des modèles antiques ? D'où ce paradoxe : le premier principe de ces révolutionnaires est l'imitation : ***« Il vaudrait beaucoup mieux... voire bien espagnols et autres. »***

EXPLICATION. — Du Bellay commence par mettre en garde le jeune écrivain contre les mauvais modèles. recommandation générale, mais qui vise surtout les grands Rhétoriqueurs et les successeurs de Marot : ni leurs genres littéraires (rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, etc.), ni leur langue, ni leurs artifices poétiques ne lui semblent dignes d'être imités. En revanche, l'Antiquité dans tous les domaines a atteint la perfection. Reprenant un adage souvent cité par Cicéron, et développé par Quintilien, Du Bellay insiste sur la nécessité d'une formation savante. Les dons naturels sont indispensables, mais ils ont besoin d'être mis en valeur par la **doctrine.** A maintes reprises, il revient sur l'importance d'une formation érudite et d'un travail acharné. Quelques lignes après cet extrait, il développe les convic-

tions de la Brigade sur les rapports du génie et de l'art : « *Qu'on ne m'allègue point aussi que les poètes naissent; car cela s'entend de cette ardeur et de cette allégresse d'esprit, qui naturellement excite les poètes, et sans laquelle toute doctrine leur serait manque et inutile... qui veut voler par les mains et les bouches des hommes doit longuement demeurer en sa chambre; et qui désire vivre en la mémoire de la postérité doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintefois...* ». Car il ne s'agit pas de suivre l'exemple des courtisans, qui traitent la poésie de bagatelle, et en usent pour flatter le prince ou plaire aux belles. La poésie est un art sacré, qui confère l'immortalité; encore faut-il mériter celle-ci. Aussi au collège de Coqueret, stimulés par l'humaniste Daurat, Ronsard, Du Bellay et leurs amis se lèvent à l'aube pour étudier les écrivains les plus difficiles de l'Antiquité, Eschyle, Pindare, voulant connaître à fond la technique de la poésie grecque. Alors que, par leur naissance, il leur serait facile de briller à la Cour, ils préfèrent peiner dans une « *sombre et rhumatique étude* ».

L'objectif de la Brigade est grandiose. « **L'amplification** » de la langue ne comporte pas seulement l'enrichissement du vocabulaire poétique par des emprunts aux langues anciennes, l'invention de mots dérivés ou composés et le recours aux dialectes provinciaux ou aux termes de métiers, mais aussi l'implantation en France des grands genres, l'épopée, la tragédie, la comédie et le grand lyrisme. L'imitation ne doit donc rien laisser au hasard, mais, par un choix judicieux, parvenir à atteindre les sommets de l'art. Le disciple des Anciens doit « *suivre les vertus d'un bon auteur et comme se transformer en lui* ». Les grands thèmes de l'Antiquité deviennent ainsi la substance des poètes modernes qui peuvent piller ces trésors sans scrupule, à condition d'être piqués de l'aiguillon divin et d'éviter d'être de simples traducteurs.

L'imitation des Anciens n'est d'ailleurs pas exclusive. Si Du Bellay écarte systématiquement les anciens auteurs français, il est plus favorable aux modèles étrangers. La référence aux Italiens ne surprend pas; l'Italie a précédé la France dans la voie de la Renaissance antique. Pétrarque, Boccace, l'Arioste, nourris de l'Antiquité, mais résolument modernes, montrent à la Brigade que la source des chefs-d'œuvre n'est pas tarie. Les Anciens ont inventé l'ode, mais les Italiens ont, sinon créé le sonnet, du moins précisé sa forme et amplifié son emploi. Les sonnets à Laure, par Pétrarque, ont eu d'innombrables imitateurs, parfois même des parodies facétieuses. En France, le sonnet a été acclimaté par l'Ecole lyonnaise, par Marot et par Jacques Peletier du Mans, le maître en poésie française de la Brigade. A une époque où Catherine de Médicis donne trois rois à la France, la littérature italienne ancienne ou contemporaine fait partie du patrimoine intellectuel que doit posséder tout écrivain soucieux de gloire. Du Bellay emprunte lui-même une grande partie de la ***Défense et Illustration*** aux ***Dialogues*** de Sperone Speroni. Par contre, l'influence espagnole vers 1550 est beaucoup plus faible, et le conseil a surtout une portée générale : l'écrivain français doit puiser à toutes les sources au lieu de se limiter au fonds national.

Ainsi la gloire s'acquiert par une culture antique et moderne, mise au service de la beauté. Mais il faut rompre avec la tradition médiévale, qui a appauvri la langue et avili la poésie, pour restaurer le culte des Muses. L'imitation sera un tremplin pour égaler les Anciens et créer une littérature, à son tour originale.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Du Bellay a-t-il mis en pratique cette doctrine de l'imitation ?

1. Les auteurs grecs et latins. — Bien qu'il ne soit pas passionné de grec comme Ronsard, Du Bellay connaît les odes de Pindare, et bien entendu celles de ses imitateurs latins. La première édition de l'*Olive* est accompagnée de treize odes, et le *Recueil de Poésie* (1549) en contiendra de nouvelles. Le succès de celles de Ronsard les a fait négliger : Du Bellay n'a pas l'inspiration puissante du Vendômois, et son application à imiter les modèles antiques l'emporte manifestement sur l'invention personnelle. Cependant sa connaissance des poètes latins le sert en bien d'autres occasions. Ses sonnets des *Antiquités de Rome* (1558) sont nourris d'Horace, de Virgile et d'Ovide, qui lui fournissent des thèmes ou des images. C'est ainsi que le premier quatrain du sonnet épique *Telle que dans son char la Bérécynthienne,* est inspiré du chant VI de l'*Enéide*. En contradiction avec les principes de la *Défense et Illustration,* Du Bellay a rivalisé avec les élégiaques latins en composant des poèmes en latin. L'exemple le plus connu est l'élégie latine, qui constitue l'ébauche du sonnet des *Regrets : Heureux, qui comme Ulysse...* Du Bellay s'est donc nourri du suc de la poésie latine, même dans ses œuvres les plus sincères.

2. Les Italiens. — Le premier recueil de sonnets, l'*Olive,* suit de très près les modèles italiens, parfois en remontant jusqu'à Pétrarque, plus souvent en adaptant les continuateurs comme Rinieri, Zancharuolo ou Bembo, sans oublier l'Arioste. L'amour idéal est chanté avec toute la subtilité imagée des Italiens, l'inspiratrice ayant la beauté d'une déesse et les vertus d'une sainte, l'amant souffrant des peines infinies, pires que celles du Tartare. Si les sentiments et les métaphores ne sont guère personnels, l'habileté technique fait souvent illusion et la réussite montre le bénéfice de l'imitation. Le sonnet de *La Belle matineuse,* inspiré de Rinieri, et celui de *L'Idée* (CXVIII), imité de Daniello, prouvent que le poète français a pu égaler et même dépaser ses modèles.

3. Les limites de la « doctrine » et de l'imitation. — L'enthousiasme pour la grande poésie et l'imitation étroite des Anciens s'atténue peu à peu après l'*Olive*. Dans les *Regrets,* Du Bellay entend écrire *« à l'aventure »* et confier à ses vers les secrets de son cœur, sans *« retracer les beaux traits d'un Horace »* :

Je me contenterai de simplement écrire
Ce que la passion seulement me fait dire.
(Sonnet IV.)

Il affecte de renier le travail acharné du collège de Coqueret, sourit des ambitions pindariques de Ronsard. Les souvenirs littéraires sont ici fondus dans la mélancolie réelle du poète. A l'égard du pétrarquisme, même indépendance. Les exagérations galantes pèsent à Du Bellay, qui se moque lui-même de l'*Olive* et des *Amours* de Ronsard :

J'ai oublié l'art de pétrarquiser,
Je veux d'Amour franchement deviser...
(A une dame.)

Bien plus, il n'hésite pas à pratiquer les anciens genres français qu'il avait rejetés dans la ***Défense et Illustration.*** Son ironie s'exprime dans des parodies telles les ***Epitaphes d'un chat, d'un chien*** ou dans la satire *Contre le poète courtisan.*

CONCLUSION. — L'érudition de Du Bellay a été moins profonde et moins durable que celle de Ronsard; son imitation des Anciens et des Italiens après avoir été étroite s'est libérée; elle est devenue une forme de pensée plutôt qu'une reproduction. Le **naturel** et la **doctrine** ont trouvé leur équilibre dans les chefs-d'œuvre qui justifient les ambitions de la ***Défense et Illustration.*** Pendant trois siècles encore, les poètes français apprendront à être originaux en imitant les « ***bons auteurs grecs, romains, italiens, voire bien espagnols*** ».

La France vue de Rome.

Explication du sonnet de Du Bellay, *France, mère des arts*, etc.

(Session de septembre 1959, 2e sujet.)

CIRCONSTANCES. — En avril 1553, Du Bellay accompagne à Rome son cousin, le cardinal Jean Du Bellay, prélat lettré et diplomate illustre. Le poète espère beaucoup du séjour romain. La réalité est tout autre. Bref, le poète français se sent en exil à Rome. C'est ce sentiment de mélancolie amère qu'il exprime dans ***Les Regrets,*** et particulièrement dans le sonnet : ***France, mère des arts, des armes et des lois...***

COMPOSITION ET SENTIMENTS. — Alors que tant de sonnets se divisent en une description symbolique (généralement les quatrains) et un commentaire personnel du symbole, ce poème est remarquable d'unité : c'est le regret de la grande patrie, de la France, qui inspire un appel désespéré au poète. Au fur et à mesure que le poème se développe, la plainte croît en intensité, la détresse du poète devenant de plus en plus sombre. Dès le premier quatrain, Du Bellay montre sa faiblesse en se comparant à un agneau abandonné : c'est le sentiment de solitude, qui domine. Dans le second quatrain, la plainte (la ***triste querelle***) accablée s'accompagne de reproches (***ô cruelle !***). Le premier tercet évoque une vision de cauchemar : le poète se sent vraiment devenu un agneau perdu dans une plaine désolée par l'hiver, et dont la toison se hérisse de froid. Le second tercet, tout en prolongeant la comparaison, ajoute une raison supplémentaire d'indignation : le poète ne supporte pas le sort commun — par là même moins cruel —, mais un destin exceptionnel : c'est une injustice d'autant plus pénible qu'il a conscience de sa valeur. Pourquoi, seul de la Pléiade, est-il oublié dans un exil où les soucis et la pauvreté l'accablent ?

EXPLICATION LITTÉRALE. — Le sonnet débute par une magnifique invocation à la France, aimée et honorée comme une mère. De telles personnifications sont fréquentes chez les poètes du XVIe siècle, en particulier

chez Ronsard et d'Aubigné. L'appel de Du Bellay se distingue par son ampleur et sa précision. Si Du Bellay préfère la France aux autres nations, c'est non seulement parce qu'elle est sa patrie, mais qu'elle possède le mérite unique d'avoir donné naissance aux arts (entendons par là non seulement l'architecture, la peinture, la musique, que pourrait revendiquer l'Italie, mais aussi les Belles-Lettres : Du Bellay et Ronsard (***Défense et Illustration...*** préface des ***Odes*** de 1550) ont voulu rendre la poésie française aussi illustre que celle de l'Antiquité et de l'Italie); aux armes (pensons aux guerres d'Italie et au prestige de l'armée française en Europe); aux lois, c'est-à-dire à une réforme du droit et de la magistrature. Le nom de François Ier résume à lui seul ce triple aspect de la Renaissance française. Les deux derniers vers du quatrain par leur simplicité touchante font un vif contraste avec la majesté de l'invocation.

Le second quatrain commence par le rappel discret de sa gloire littéraire. N'est-il pas l'ami et l'émule de Ronsard, l'auteur de l'***Olive*** et de nombreuses odes ? Plusieurs sonnets des ***Regrets*** sont dédiés à Ronsard, à Magny, à Paschal et aux anciens amis, qui grâce à la protection de la cour poursuivent agréablement leur carrière, pendant que lui-même se morfond à Rome. Aussi l'appel se fait plus pressant par la répétition du mot ***France*** et par le silence qui répond à la plainte. La nymphe Echo, qui la répète vainement, souligne l'impression de solitude.

Comment interpréter le cauchemar symbolique ? Les ***loups cruels*** sont les courtisans italiens, dont le poète a fait une vive satire (voir les sonnets LXXXV, LXXXVI et CXVIII). A Rome, Du Bellay a été exaspéré par l'hypocrisie des courtisans et regrette le franc-parler de Paris. Revenu en France, il déchantera et trouvera la cour française aussi dissimulée que la romaine, mais de loin sa nostalgie ne peut envisager les déceptions du retour.

Le sonnet s'achève sur un sentiment de fierté blessée. Du Bellay envie Ronsard, qui reçoit l'estime et les prébendes du roi Henri II. Il n'a pour refuge que la rêverie solitaire :

Je me promène seul sur la rive latine...

A l'éloignement de la patrie s'ajoute donc la conviction d'être méconnu.

CONCLUSION. — L'intérêt de ce sonnet réside dans la sincérité de l'inspiration et la perfection de l'art. La comparaison très simple se confond avec la plainte du poète. Au début de son recueil, Du Bellay déclarait renoncer à la ***fureur pindarique*** pour n'écrire qu'un journal de ses sentiments. Sans doute n'oubliait-il pas les modèles laissés par Ovide, regrettant Rome sur les bords du Danube, mais les souvenirs antiques s'harmonisent avec son propre chagrin. Alors qu'il croyait son inspiration tarie, il trouvait au contraire ses accents les plus émouvants, qui lui assurent l'immortalité plus sûrement que les trop savantes imitations.

III. - Pierre de Ronsard (1524-1585).

La maturité du poète.

Vous expliquerez les vers suivants de Ronsard et vous vous demanderez dans quelle mesure ils constituent un portrait moral du poète vers 1560 :

Comme on voit en septembre aux tonneaux angevins
Bouillir en écumant la jeunesse des vins,
Qui chaude, en son berceau à toute force gronde,
Elle voudrait tout d'un coup sortir de sa bonde,
Ardente, impatiente, et n'a point de repos
De s'enfler, d'écumer, de jaillir à gros flots.
Tant que le froid d'hiver lui ait dompté sa force,
Rembarrant sa puissance ès prisons d'une écorce,
Ainsi la Poésie en la jeune saison
Bouillonne dans nos cœurs, qui n'a soin de raison...
Mais quand trente-cinq ans ou quarante ont perdu
Le sang chaud qui était ès veines répandu,
Et que les cheveux blancs de peu à peu s'avancent,
Et que nos genoux froids à trembloter commencent,
Et que le front se ride en diverses façons,
Lors la Muse s'enfuit et nos belles chansons...

INTRODUCTION. — Cette comparaison entre le poète qui vieillit et le vin qui cesse de fermenter se trouve dans l'élégie dédiée au seigneur Lhuillier et fait partie des poèmes publiés en 1560. En travaillant à l'édition collective de ses œuvres, Ronsard regarde avec nostalgie vers le passé et paraît redouter l'avenir. Alors qu'il approche de la quarantaine, la Muse va-t-elle l'abandonner ?

EXPLICATION. — La première partie de cet extrait évoque les vendanges avec précision et ampleur. Sans doute de telles comparaisons ont pu se rencontrer auparavant chez des écrivains antiques, mais pour chanter le vin nouveau Ronsard n'avait qu'à puiser dans ses propres souvenirs. Non loin de la Possonière, le Vendômois offre encore des coteaux calcaires plantés de vigne. Lorsque le poète s'en allait à Bourgueil faire sa cour à Marie, il a pu voir ***bouillir la jeunesse des vins aux tonneaux angevins***. Et il est vrai que, sans le moindre souci allégorique, le vin au sortir du pressoir travaille, jette son écume et parfois fait sauter la bonde du tonneau, si celui-ci est trop rempli. Aussi tous les termes de la description sont-ils simples et précis; les métaphores et les personnifications ***(la jeunesse des vins, le berceau...)*** ne sont même pas des inventions du poète, car elles

existaient déjà, et elles continuent à être en usage chez les vignerons. En Anjou, on emploie couramment le nom de *berceau* pour désigner une barrique. Ce n'est pas ici la campagne un peu mièvre et conventionnelle des prairies, des sources et des bocages qui apparaît, mais la puissance vitale de la nature dans toute sa force. Pour décrire ce travail du vin, le poète laisse de côté les diminutifs graciles, dont il usait dans les odes, pour n'employer que des noms et des verbes expressifs, qui donnent au vers un mouvement et une densité magnifiques; comme le vin, son inspiration ne cesse...

De s'enfler, d'écumer, de jaillir à gros flots...

Mais avec l'hiver le vin se calme dans la fraîcheur des caveaux. Ainsi la Muse du poète. Quel contraste entre cet apaisement et l'impétuosité de la première partie, quelle mélancolie aussi. Sans doute, la poésie en sa jeune saison était capricieuse et débordante, sans souci d'ordre ni de raison, mais ce *forcènement* même était le signe de sa générosité. Ronsard maintenant se sent vieux et raisonnable à ses dépens; il regrette ses rêveries, ses flâneries dans la forêt de Gastine, où les Muses l'attiraient :

Je n'avais pas douze ans qu'au profond des vallées,
Dans les hautes forêts des hommes reculées,
Dans les antres secrets de frayeur tout couverts,
Sans avoir soin de rien, je composais des vers...

Le temps a fait son œuvre, et plus vite que pour le vin. Curieusement, le poète se vieillit à plaisir. Même au XVIe siècle, on n'était pas un vieillard à trente-cinq ans. Il est vrai que Ronsard ne s'est jamais complètement remis de la maladie qui l'avait frappé en Allemagne, que les études acharnées du collège de Coqueret ont pu lui apporter prématurément des rides et des cheveux blancs, mais en 1560, il n'était pas encore ce corps glacé aux genoux tremblotants : les bandes protestantes le trouveront l'épée au poing, prêt à défendre sa cure d'Evaillé. Cependant, l'angoisse devant le temps qui fuit et le déclin du corps, qui commence, n'est pas feinte. Déjà en 1555, dans l'*Ode au Vendômois*, il exprimait ce regret de la jeunesse :

Antres, je me suis vu chez vous
Avoir jadis verts les genoux,
Le corps habile et la main bonne,
Mais ores j'ai le corps plus dur,
Et les genoux que n'est le mur
Qui froidement vous environne...

Ronsard se revoit page, élève de Carnavalet à *l'Ecurie royale*. Alors, il faisait ce qu'il voulait de son corps et de son esprit; sa jeunesse bouillonnait comme le vin aux fêtes et aux tournois; sans avoir fait d'apprentissage près des maîtres antiques, sa Muse chantait l'amour et les plaisirs. Que d'enthousiasme et de jeunesse encore au collège de Coqueret, lorsque, avec la frénésie d'un conspirateur, il préparait une révolution dans la poésie française. En dix ans que d'illusions envolées ! Les amis de la Pléiade ont-ils gardé l'unité du groupe ? Du Bellay, amer, désabusé, disparaît précisément en cette année 1560. Et que sont devenues Cassandre et Marie ? Les cheveux blancs, les rides, les rhumatismes sont les signes certains de la vieillesse que redoutait déjà Horace. Les *belles chansons*, comme le reste, vont-elles s'envoler et faire place aux méditations moroses ?

Portrait de Ronsard (cl. Bulloz).

DISCUSSION. — La mélancolie de Ronsard fut-elle durable et le conduisit-elle à l'inaction ?

Avec le recul du temps, l'année 1560 apparaît au contraire comme le point de maturité du talent du poète et comme l'épanouissement de sa gloire. A Henri II, peu enclin à la générosité pour les poètes, succède, après le règne éphémère de François II, Charles IX encore enfant, mais aimant les Lettres et les Arts. La mort de Du Bellay fait de Ronsard le seul conseiller et aumônier du roi. Il devient ainsi un grand personnage à la cour et l'organisateur des fêtes. Sa Muse oublie les rides et les cheveux blancs pour célébrer la joie de vivre dans les *Mascarades,* les *Cartels* et les *Bergeries.*

Au reste, c'est souvent avec satisfaction que Ronsard contemple les dix années écoulées depuis les premières odes. N'est-il pas devenu le prince des poètes, admiré par toute l'Europe ? L'*Elégie à Pierre l'Escot,* qui retrace la vocation poétique de l'adolescent, proteste bien contre la pauvreté qui accompagne les Muses, mais relève aussi les réussites de l'écrivain, la victoire de la Pléiade contre les disciples de Marot ou les néo-latins :

J'enrichis notre France et pris en gré d'avoir
En servant mon pays, plus d'honneur que d'avoir...

Sa Muse, sans doute, est moins généreuse et moins désintéressée que dans la fougue de la jeunesse. Les vers d'amour, sauf quelques pièces comme *La Quenouille,* dédiée à Marie, et quelques sonnets adressés à Sinope, sont plus rares. Le poète s'emploie plutôt à la quête des bénéfices qu'à celle des cœurs. Avec application, il rappelle au cardinal de Lorraine et au cardinal de Châtillon, à l'ambassadeur d'Avanson, que les grands s'honorent à protéger les poètes. Faut-il s'en plaindre ? C'est l'occasion de poèmes autobiographiques qui nous font mieux connaître l'homme, et dont l'aisance nous attire plus que l'éloquence impersonnelle des *Hymnes.* Marot avait créé l'épître spirituelle et familière; Ronsard, plus réservé, mais avec non moins d'agrément, s'entretient avec ses protecteurs et ses lecteurs. A cette conversation en vers, l'alexandrin acquiert une souplesse extraordinaire.

Bientôt, d'ailleurs, les événements se chargent de renouveler son inspiration. Il ne s'agira plus, certes, de *belles chansons,* mais d'exhortations au Roi, aux factions : les guerres de religion proposent au poète non plus des thèmes généraux empruntés à l'Antiquité, mais des sujets d'une brûlante actualité. Aux souffrances de l'amour, enjolivées par la tradition et toujours un peu fictives, succède la pitié pour la France déchirée, l'indignation contre le fanatisme, l'anarchie et l'ambition. La Muse de Ronsard, tout en restant lyrique, s'élèvera jusqu'à l'épopée. Alors que l'exemple d'Homère et de Virgile n'arrivait pas à faire avancer la *Franciade,* et que Francus, selon l'amicale raillerie de Du Bellay, ne quittait pas le rivage troyen, le sentiment patriotique et monarchique inspirent au poète ses accents les plus vibrants. Au fur et à mesure du conflit, l'*Institution pour le roi Charles IX,* l'*Elégie à Guillaume des Autels,* le *Discours des Misères de ce temps,* etc., portent sa gloire à son apogée. La polémique elle-même donne lieu à des chefs-d'œuvre comme la *Réponse à je ne sais quels ministreaux...* Ronsard, porte-parole du Roi et du parti catholique, est bien loin du quadragénaire doutant de l'avenir ! A ses adversaires, il rappelle leur dette :

Vous êtes tous issus de la grandeur de moi;
Vous êtes mes sujets, je suis seul votre loi.

Bien plus, sa veine, plus féconde que jamais, recommence à badiner dans le style bernesque, parodiant les grands genres dans *La Salade, Le Verre Le Houx, La Grenouille*. L'amour aussi revient, mais sans la dévotion constante, comme au temps de Cassandre et de Marie :

Maintenant je poursuis toute amour vagabonde,
Ores, j'aime la noire, ores j'aime la blonde...

Une veuve agréable, Genèvre, le retiendra quelque temps avant qu'il ne célèbre en vain Hélène.

CONCLUSION. — Comme le vin en vieillissant cesse de fermenter, mais gagne en force et en saveur, le génie de Ronsard, bien loin de se tarir, atteint toute son ampleur après 1560. Ronsard était déjà le premier des lyriques, il devient le premier des poètes politiques, aussi puissant que le sera Victor Hugo.

Le XVIIe siècle contre Ronsard.

« Ronsard a été déclassé au XVIIe siècle non seulement à cause de l'évolution de la langue, mais parce que le XVIIe siècle avait la force de faire autre chose, de le faire aussi bien, et que la méconnaissance de Ronsard... était une condition de cette réussite... »

(Histoire de la Littérature française, p. 177.)

Que pensez-vous de cette opinion d'Albert Thibaudet ?

INTRODUCTION. — Les vicissitudes de la gloire de Ronsard ont toujours étonné les critiques. Il est courant d'incriminer l'ignorance de Boileau ou de fonder son hostilité sur l'évolution de la langue entre 1550 et 1660 Sans rejeter cette explication, Albert Thibaudet en propose une plus générale : « *... Le XVIIe siècle avait la force de faire autre chose,* etc. »

EXPLICATION. — Tout d'abord, le critique constate le déclin de Ronsard au XVIIe siècle. Remarquons qu'il n'écrit pas, comme beaucoup d'autres, que Ronsard était *oublié*, mais « *déclassé* », ce qui est plus exact. Ni Boileau, ni La Bruyère, ni Fénelon, par exemple, n'ignorent Ronsard, mais ils le connaissent superficiellement et le jugent avec sévérité. Boileau, dans la *Satire III, Le Repas ridicule* (v. 172) en fait l'auteur préféré de son hôte stupide. Dans l'*Art poétique*, il reconnaît qu'il eut longtemps un « *heureux destin* », mais que sa chute est égale à sa gloire passée :

Mais sa Muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque...

(*Chant I*, v. 126-128.)

Dans le chant II, traitant de l'églogue, il recommande de ne pas imiter les « *idylles gothiques* » de Ronsard (v. 22). Malherbe est salué comme le

restaurateur d'une poésie en perdition. — La Bruyère, qui aime pourtant les écrivains du XVIe siècle, n'est pas plus élogieux. Il lui accorde la « ***verve et l'enthousiasme*** » (***Des ouvrages de l'esprit,*** 42), mais lui reproche d'avoir mêlé le bon et le mauvais, et d'avoir gâté le style : « ***Ronsard et les auteurs ses contemporains ont plus nui au style qu'ils ne lui ont servi : ils l'ont retardé dans le chemin de la perfection.*** » (***Ibid.***) Il lui préfère de loin Marot, pour son style « ***naturel*** », en plein accord avec Boileau sur ce point. — Fénelon condamne aussi brutalement le dessein d'enrichir la langue : « ***Ronsard avait trop entrepris tout à coup... Il parlait français en grec, malgré les Français mêmes... La singularité est dangereuse en tout : elle ne peut être excusée dans les choses qui ne dépendent que de l'usage...*** » (***Lettre à l'Académie.***) Ces différentes critiques aboutissent à une même conclusion : Ronsard est un précurseur et non un maître; son génie est inégal; sa langue, chargée d'érudition, manque de naturel. Le XVIIe siècle se détourne de lui et suit une voie opposée.

Second point du jugement : le XVIIe siècle ne s'est pas borné à une critique négative; en rejetant Ronsard, il a voulu mettre à sa place une autre doctrine et une autre œuvre. Il s'agit sans aucun doute de la réforme de Malherbe et de l'***Ecole de 1660***. On sait que Malherbe a pris systématiquement le contre-pied de la Pléiade, épurant la langue au lieu de l'enrichir, contrôlant l'enthousiasme par la raison, et rapprochant la poésie de la prose dans un même ordre logique. Non seulement l'influence de Malherbe, mais aussi celle des commentateurs d'Aristote, instaure peu à peu dans tous les genres littéraires une forme régulière, dont les trois unités sont l'exemple le plus frappant. A la surabondance et à la fantaisie de la Renaissance succède un art sobre et raisonnable. Suivre la nature, respecter la vraisemblance, chercher la justesse plutôt que l'éclat, tels sont les caractères communs aux écrivains du règne de Louis XIV. Les chefs-d'œuvre de Corneille, de Molière et de Racine témoignent que les adversaires de Ronsard avaient « ***la force de faire autre chose et de le faire aussi bien*** ».

Mais Thibaudet va plus loin dans la justification de l'attitude des Classiques. Selon lui, la condition nécessaire de leur succès était de rejeter leurs devanciers. L'imitation de la Pléiade aboutissait à une poésie conventionnelle et molle comme celle de Desportes. Toute une époque disparaît avec Ronsard. Tenter de ressusciter les ***Odes***, les ***Amours*** eût été aussi vain que de perpétuer l'anarchie aristocratique de la Cour des Valois. La rupture brutale avec la Pléiade était la première étape vers un nouvel équilibre. C'est la réaction normale de toute génération vigoureuse, qui refuse de copier la précédente : Ronsard n'avait pas agi autrement à l'égard des grands rhétoriqueurs et de Marot. L'injustice est féconde en pareil cas, à condition qu'elle s'accompagne d'un génie créateur capable d'éclipser les gloires passées.

DISCUSSION. — Bien qu'étant vérifié par l'Histoire littéraire, qui est une succession d'écoles opposées, ce jugement appelle des réserves.

1° L'évolution de la langue a joué un rôle plus important que ne le reconnaît Thibaudet. Ronsard en fit l'expérience de son vivant même. Les ***Odes pindariques*** de 1550, surchargées d'inventions verbales à la mode antique, firent rire non seulement les courtisans, mais même les écrivains amis du poète. Il reçut le conseil de moins pindariser, et le suivit avec profit. D'une édition à l'autre, il allégea, simplifia, sacrifiant même parfois un pitto-

resque authentique au souci de clarté. L'édition posthume de 1587 anticipe sur la sévérité de Malherbe. Ronsard était donc conscient des tendances générales de la langue vers la simplicité et la précision. En revanche, Agrippa d'Aubigné, qui s'en tient à la première manière du « ***bonhomme Ronsard*** », voit échouer ses ***Tragiques,*** venus trop tard. Les Classiques ne prirent pas la peine de séparer les œuvres qui pouvaient leur plaire encore de celles qui étaient démodées, et condamnèrent l'ensemble.

2° Si, dans le domaine du théâtre, de l'éloquence religieuse, de la philosophie et de la fable, le XVIIe siècle a fait « ***autre chose*** » que le XVIe, il ne montre aucune supériorité, bien au contraire, dans la poésie épique, dans le lyrisme et dans le discours en vers. Quelle que soit la perfection de poèmes comme la ***Prière pour le Roi allant en Limousin,*** l'***Ode au Roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochelois*** ou la ***Paraphase du psaume CXLV,*** ces chefs-d'œuvre rares ne font pas oublier l'inspiration plus généreuse de Ronsard. Boileau, lui-même avouait que celui-ci était plus poète que Malherbe. L'éloquence régulière n'est pas une qualité primordiale de la poésie. La résurrection de Ronsard au XIXe siècle montre bien que la condamnation des Classiques était excessive.

3° Le jugement de Thibaudet pourrait faire croire à une action concertée de tous les écrivains du XVIIe siècle, alors que l'école classique ne s'impose vraiment qu'à partir de 1660, ne cesse de se transformer après 1685, et que son unité apparente est bien factice. On sait (cf. la thèse de René Bray) quels furent les tâtonnements et les difficultés de sa doctrine, les conflits entre les théoriciens et les poètes, les libertés que prennent Corneille, Molière et La Fontaine. Peut-on dire que la méconnaissance de Ronsard était une condition de la réussite de talents si divers ? Cette condition ne s'applique guère qu'à Malherbe et à Boileau, qui sont loin d'exprimer tout le classicisme, et encore moins tout le XVIIe siècle.

CONCLUSION GENERALE. — Le mérite du jugement est d'insister sur les heureuses conséquences des luttes littéraires. La sclérose s'empare vite des écoles qui ne se renouvellent pas. Le déclin de la poésie à la fin du XVe siècle et au cours du XVIIIe atteste qu'une imitation prolongée ou qu'un culte trop étroit du passé conduisent à la stérilité. Mais, après le mouvement nécessaire de révolte contre la Pléiade, les écrivains du XVIIe siècle auraient pu admirer Ronsard sans l'imiter.

SUJET VOISIN

Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Rivarol : « *Ronsard a bâti des chaumières gauloises avec des tronçons de colonnes grecques.* »

Boileau préfère Marot à Ronsard.

Pourquoi Boileau recommande-t-il d'imiter « *l'élégant badinage* » de Marot et attaque-t-il le « *faste pédantesque* » de Ronsard ?

INTRODUCTION. — L'éloge de Marot et la critique de Ronsard se trouvent l'un et l'autre dans le chant I de l'***Art poétique***. Ce n'est donc pas une opinion émise à la légère, dans une polémique de circonstance, mais un jugement définitif, un classement dans la hiérarchie des poètes. Comment Boileau en est-il venu à admirer Marot et à condamner Ronsard ?

EXPLICATION. — Dans le début du chant I, Boileau donne des conseils généraux sur l'art d'écrire. Il blâme la préciosité, et surtout le burlesque et ses « ***extravagances*** ».

● Le vrai modèle du style naturel, du style « ***naïf*** », c'est Marot :

Imitons de Marot l'élégant badinage,
Et laissons le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf.

Puis il fait un historique de la poésie française depuis le moment où celle-ci est devenue un art conscient et régulier. C'est Villon, selon lui, qui eut le mérite, le premier, de :

Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

Il est suivi, sans transition, par Marot, loué à nouveau :

Marot, bientôt après, fit fleurir les ballades,
Tourna des triolets, rima des mascarades,
A des refrains réglés asservit les rondeaux,
Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.

Ainsi Marot non seulement a inventé l'art de plaisanter sans tomber dans la grossièreté, mais il a mis en ordre les divers genres poétiques existant à son époque et il a introduit des rythmes nouveaux. Il apparaît donc comme un novateur et un homme de goût, ayant le sens de la mesure, respectueux du passé et prudent sans être routinier.

● Le portrait de Ronsard est tout autre. Il apparaît d'abord, dans la satire III, associé par dérision à Théophile de Viau. Ce sont les auteurs préférés de l'hôte du ***Repas ridicule*** (vers 171-2) :

Mais notre hôte surtout, pour la justesse et l'art,
Elevait jusqu'au ciel Théophile et Ronsard...

Cet hôte est un sot, qui loue à contresens : Boileau reconnaît à Ronsard et à Théophile une inspiration tumultueuse et inégale, mais leur

dénie l'art. La condamnation de l'***Art poétique*** est plus appuyée et plus explicite (vers 123-8) :

> ***Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode,***
> ***Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,***
> ***Et toutefois longtemps eut un heureux destin.***
> ***Mais sa Muse, en français parlant grec et latin,***
> ***Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,***
> ***Tomber de ses grands mots le faste pédantesque...***

Les reproches de Boileau sont multiples : tout d'abord, Ronsard s'est écarté du style naturel de Marot et des genres poétiques que celui-ci pratiquait. Au lieu de faire de la cour sa « ***maîtresse d'école*** », il a voué un culte aux Anciens; au lieu de donner libre cours à son instinct poétique, il a constitué un « ***art à sa mode*** ». L'attaque vise sans doute la ***Défense et Illustration de la langue française*** composée par Du Bellay, mais en plein accord avec Ronsard, l'orgueilleuse préface des ***Odes*** de 1550, l'***Abrégé de l'Art poétique,*** et les préfaces de la ***Franciade***. Ronsard entend, en effet, régler la poésie non plus d'après les modèles du Moyen Age, mais d'après les Grecs et les Latins. Les conseils s'étendent au choix des genres poétiques et des rythmes jusqu'au vocabulaire. L'enrichissement de la langue littéraire était l'un des points les plus importants du programme de la Pléiade. L'originalité, que Ronsard revendiquait dans les ***Odes*** de 1550, est aux yeux de Boileau une prétention condamnable. Peut-on se singulariser dans l'art ? Boileau, qui croit à l'universalité du beau et à la constance de la raison et du goût, ne le pense pas. C'est à regret qu'il constate l' « ***heureux destin*** » de Ronsard, cette royauté poétique que celui-ci exerça pendant le XVIe siècle. Il interprète son déclin au XVIIe siècle comme un châtiment mérité : l'abus des mots empruntés au grec et au latin, une érudition pesante et contraire à l'esprit français, qui avaient pu faire illusion à des lecteurs peu cultivés, paraissent l'effet d'un pédantisme choquant aux « ***honnêtes gens*** ». Entre Ronsard et Boileau, Malherbe, Racan, Maynard, Balzac ont épuré la langue, réformé le goût, préconisé le style naturel... accommodé par la cour et la ville. Ce n'est pas seulement l'imitateur de Pindare et d'Horace que répudie le public du XVIIe siècle, mais une conception de la poésie et de la vie, toute une époque révolue : une des preuves les plus significatives de cette transformation est l'échec total des ***Tragiques*** d'Aubigné. Le poète protestant avait suivi le sillage de Ronsard et exprimé devant une génération éprise de vie mondaine l'âme forcenée du XVIe siècle.

Ainsi Boileau considère les vastes ambitions de Ronsard et son érudition comme un accident dans l'évolution de la poésie française, alors que Marot lui semble tout proche par son tour d'esprit et par son art.

DISCUSSION. — Que penser aujourd'hui de ces éloges et de ces critiques ? Le parallèle est-il toujours en faveur de Marot et au détriment de Ronsard ?

a) **Part de vérité.** — Une bonne partie des œuvres de Marot est encore vivante, L'amour d'Anne d'Alençon a inspiré un lyrisme gracieux, où la délicatesse du sentiment a trouvé une expression élégante et spirituelle. ***D'alliance de grand'amie, Du mois de mai et d'Anne, le Dizain de neige, Du partement d'Anne*** font honneur à l'homme et à l'artiste : joie d'aimer en toute honnêteté, badinage sur les feux de l'amour, qui embrasent même la neige, mélancolie des séparations sont des thèmes éternels, mais il fallait

le goût et la virtuosité de Marot pour leur donner une forme durable. Le « *badinage* » de Marot est aussi l'une des qualités des *Epîtres*. Il consiste d'abord à prendre du bon côté et avec simplicité les vicissitudes d'une existence agitée. Marot est-il arrêté et conduit au Châtelet pour avoir mangé du lard en Carême, il adapte à son cas l'apologue du lion et du rat et invite son ami, l'influent Lyon Jamet, à « *faire le lion* » et à le tirer d'affaire. L'épître est une véritable comédie par l'entrain, la variété des épisodes, la peinture des caractères et la vie des dialogues. Avec une liberté de ton et une aisance surprenantes, si l'on considère les circonstances, Marot plaisante et invente des mots, non par pédantisme, mais avec une verve spontanée. Le rat, délivré, promet au lion de lui venir en aide :

Secouru m'as fort lionneusement,
Or secouru seras rateusement...

Lorsqu'il s'adresse au roi François Ier, Marot n'est pas plus embarrassé : il se peint emmené en prison par les sergents et se compare à une épousée; en passant, il égratigne les gens de justice. Est-il volé, atteint d'une grave maladie ? Il sollicite du roi une nouvelle pension, non en l'apitoyant sur sa détresse, mais en le faisant rire par des tableaux pittoresques : il imagine son valet en train de le piller et singeant le maître, les médecins disputant gravement sur son cas sans parvenir à chasser le mal :

Tout consulté, ont remis au printemps
Ma guérison...

Une fois encore, il crée des mots, dont l'à-propos surprend et suscite le rire; la maladie l'a accablé :

Et si m'a fait la cuisse héronnière,
L'estomac sec, le ventre plat et vague...

Lorsque ses sympathies pour la Réforme l'éloignent en exil, pour obtenir un sauf-conduit et revenir à la Cour, sa « *maîtresse d'école* », tantôt il badine, tantôt il invente des expressions touchantes. S'il désire tant revoir la France, ce n'est pas pour visiter ses châteaux,

Mais bien pour voir ses petits Maroteaux...

En toute circonstance, la bonne humeur, un esprit naturel et vif, une langue riche et variée, font de lui le maître de l'épitre. Dans ce domaine, Marot est l'heureux devancier de Boileau.

Il l'est encore par sa verve satirique. Marot ne se moque pas seulement de lui-même, il sait observer les autres, découvrir les ridicules et les marquer d'un trait. Veut-il railler la duplicité des courtisans, qui font bonne mine au protégé du roi, il imagine son retour à la cour :

Si je vais là, mille bonnets ôtés,
Mille bonjours viendront de tous côtés;
Tant de Dieu gards, tant qui m'embrasseront,
Tant de saluts, qui d'or point ne seront...

S'agit-il de riposter aux intrigues de Sagon, il prête sa plume à son valet Frippelippes pour lui administrer des bastonnades verbales avec une allégresse communicative :

Zon dessus l'œil, zon sur le groin,
Zon sur le dos du sagouin !...

La bonne humeur et la raillerie font d'ailleurs place à l'ironie vengeresse lorsqu'il condamne Maillart, « *juge d'Enfer* » et réhabilite Semblançay.

b) **Réserves.** — Ni l'humeur satirique, ni « *l'élégant badinage* » n'embrassent toute l'œuvre de Marot. Il n'est pas sûr que Boileau ait connu le traducteur des *Eglogues* de Virgile ou l'introducteur du sonnet italien en France. Une partie de l'écrivain de la Renaissance, avec ses tentatives et ses curiosités incohérentes, lui échappe. Pouvait-il apprécier le partisan des Evangélistes, le traducteur des *Psaumes* de David ? Si de nos jours l' « *élégant badinage* » l'a emporté, comme au XVIIe siècle, sur l'inspiration élevée, l'ambition de Marot révèle mieux qu'un poète de cour. Avant Ronsard, Marot a rêvé de donner à la poésie française une mission élevée.

c) **La critique de Ronsard.** — Les attaques de Boileau scandalisent nos contemporains, et on reproche âprement au critique classique son manque de sagacité. N'avait-il pas cependant quelques excuses ? Au XVIIe siècle, « *l'honnête homme* », selon le mot de Pascal, « *ne porte pas enseigne* » : or Ronsard a porté enseigne de poète avec ostentation; il n'a pas craint, de son temps, l'accusation de pédantisme, il s'est enfermé dans « *une rhumatique étude* » pour connaître à fond les auteurs grecs et latins. Cette connaissance, sans doute, serait un mérite de plus aux yeux de Boileau, si elle ne conduisait parfois à une imitation étroite et savante. Dans la préface des *Odes* de 1550, Ronsard se vante de « *suivre Pindare et Horace à la trace* »; il adopte non seulement la triade de l'ode pindarique, mais le délire divin, le « *forcènement* », qui fait du poète l'interprète des dieux, l'éloge emphatique des héros, le désordre de l'inspiration, une syntaxe subordonnée à l'inspiration divine, un vocabulaire somptueux, mais hétéroclite et érudit. Combien de lecteurs les odes pindariques trouvent-elles de nos jours ? On peut en dire autant de la *Franciade*, et parfois des *Hymnes*. Pourquoi être plus persévérant que le poète lui-même ? Son ami Du Bellay souriait des efforts de Ronsard pour mettre en chantier l'épopée :

Ton Francus cependant a beau hausser les voiles
Dresser le gouvernail, épier les étoiles,
... Il est encor pourtant sur le troyen rivage :
Aussi, crois-je, Ronsard, qu'il n'en partit jamais...

Toute une partie de l'œuvre de Ronsard, et précisément dans les grands genres, justifie les reproches de Boileau. La science de l'Antiquité, la volonté de rivaliser avec Homère, Virgile, Callimaque et Pindare, ont souvent fait tort à Ronsard.

Mais est-ce une raison suffisante pour « *biffer* » tout Ronsard comme le fit Malherbe ? Connaîtrait-on Boileau lui-même, si on le jugeait d'après la ridicule *Ode sur la prise de Namur* ? Ronsard, certes, est orgueilleux, à ses adversaires protestants, il rappelle avec superbe qu'il est leur source :

Vous êtes mes ruisseaux, je suis votre fontaine...

Mais il était en droit de le dire, lui, chef de la Pléiade, le rénovateur du lyrisme en France. Le tort de Boileau est d'avoir ignoré l'ensemble de l'œuvre de Ronsard, son ampleur et sa variété. Ronsard n'est pas toujours l'écolier des Anciens ou des Italiens; souvent même, avec bonne grâce, il sourit de ses propres ambitions; quand il chante Marie, il remarque avec esprit :

Je ne suis plus si grave en mes vers que j'étais
A mon commencement, quand l'humeur pindarique
Enflait ampoulément ma bouche magnifique...

Il sait badiner dans ***La Salade*** à la manière de Berni... et même de Marot. Le style familier et naturel, qui plaît à Boileau, est fréquent dans les ***Elégies.*** Quelle aisance souriante dans le dialogue de Ronsard et de son père ! Louis de Ronsard souhaite un avenir confortable pour son fils et lui fait entrevoir « ***l'argenteuse science*** » du sage Hippocrate, ou les honneurs du palais de justice, ou la gloire des armes. Mais le jeune poète refuse avec obstination : l'appel des Muses est irrésistible. Alors le ton change, une mélodie féerique succède à l'ironie :

Je n'avais pas douze ans qu'au profond des vallées...

Quelle variété également dans la ***Réponse à je ne sais quels prédicantereaux !...*** Tantôt il se moque des ministres protestants, imagine des scènes burlesques, tantôt il s'indigne devant leurs calomnies, s'émeut devant les horreurs de la guerre civile, puis retrouve sa sérénité pour retracer l'emploi du temps de sa journée. Il est bien loin, le « ***faste pédantesque*** », lorsqu'il se montre cherchant compagnie, goûtant la société des amis ou bien rêvant dans la nature :

J'aime fort les jardins qui sentent le sauvage;
J'aime le flot de l'eau qui gazouille au rivage...

Le jardinier d'Auteuil aurait dû sympathiser avec le jardinier de Saint-Côme..., mais savait-il que Ronsard était aussi fier de ses melons que de ses sonnets ?

COMMENTAIRE. — Aujourd'hui, le parallèle est favorable à Ronsard. Marot apparaît comme partagé entre les survivances du Moyen Age et les tendances nouvelles de la Renaissance, tandis que Ronsard exprime celle-ci dans toute sa splendeur. La diversité des thèmes chantés, une maîtrise incontestable dans les genres les plus opposés firent de lui le prince des poètes après 1560; et, depuis sa réhabilitation par Sainte-Beuve, il partage ce titre avec Victor Hugo. Marot est le poète de François Ier, Ronsard, celui des Valois. Mais Ronsard ne se contente pas de les divertir, il leur donne de rudes leçons dans les ***Discours,*** en particulier dans l'***Institution pour l'adolescence du roi très chrétien*** et dans la ***Remontrance au peuple de France.*** L'amour de la patrie inspire au poète une éloquence noble et sévère, où la vigueur de la forme s'accorde avec l'élévation de la pensée. Sur ce point, Ronsard peut encore être comparé à Victor Hugo se posant en conscience de l'humanité dans son exil de Guernesey. Les préférences de Boileau comme celles de La Bruyère proviennent de ce que certains aspects de Marot sont proches de leurs qualités, notamment dans le domaine du style.

CONCLUSION. — Vus de plus loin, Marot et Ronsard paraissent moins s'opposer que se compléter, suivant l'un et l'autre l'évolution de leur époque. Marot a donné le modèle des épîtres et ouvert les portes à la poésie italienne. Ronsard, peut-être pédant, mais sûrement poète, selon le mot de Gautier, est son heureux continuateur, plus sûr de lui, plus inspiré et plus ample. Ce qu'on admire chez Ronsard n'est pas le « ***faste pédantesque*** », mais un génie fécond, auquel les Classiques sont plus redevables qu'ils ne le supposaient eux-mêmes

IV. — Montaigne (1533-1592).

La sérénité de Montaigne.

Que pensez-vous de cette opinion de Flaubert sur les *Essais* :

« Je lis du Montaigne maintenant dans mon lit; je ne connais pas de livre plus calme et qui nous dispose à plus de sérénité. » (A Louise Colet, 1853.)

INTRODUCTION. — Flaubert ne connaît pas d'autre divertissement que la lecture. Lorsqu'il est épuisé par la construction laborieuse de ses romans, il reprend haleine en lisant les œuvres des maîtres, sans aucun souci d'école littéraire : Boileau l'enchante autant qu'Hugo, Ronsard que Gœthe. Il tente de faire partager ses enthousiasmes à son amie Louise Colet, femme de lettres superficielle, très éloignée de la réflexion sérieuse et sereine nécessaire à l'artiste. Le remède à cette vaine agitation, comme à sa propre nervosité, lui semble se rencontrer chez Montaigne : ***« Je lis du Montaigne... à plus de sérénité. »***

EXPLICATION. — Le début de la confidence a une saveur ironique : Montaigne lisait les Anciens en déambulant dans sa ***« Librairie »***, Flaubert, lui, s'installe bourgeoisement dans son lit et prend les ***Essais*** comme on absorbe une tasse de tilleul et un soporifique. Cependant la plaisanterie fait place à l'éloge : non seulement les ***Essais*** reflètent la tranquillité de leur auteur, mais leur influence apaisante s'exerce encore trois siècles après sur le lecteur. Dans la pensée de Flaubert, le calme des ***Essais*** contraste avec toute la littérature militante de la Renaissance; alors que Rabelais se déchaîne contre les « cagots » de toute espèce et fustige tous les vices du temps, que Ronsard abandonne le lyrisme fleuri des ***Amours*** pour conseiller le jeune roi ou réfuter les Protestants, que d'Aubigné invoque tous les feux de l'Apocalypse contre les Catholiques, Montaigne dans sa tour médite sur les problèmes éternels de l'Homme, comme s'il était à l'abri de la tourmente, au-dessus de la mêlée des guerres civiles et religieuses. Cet exemple de modération surprend Flaubert, qui, par tempérament, aime les écrivains excessifs. Il s'étonne de trouver tant de profondeur avec tant de bonhomie. Et la sérénité de Montaigne, comme celle des Classiques, l'invite à contrôler ses élans lyriques et à rechercher l'équilibre plutôt que l'outrance. Le calme procuré par les ***Essais*** n'est pas le signe de la médiocrité, mais le fruit d'une sagesse pratique, qui a su s'adapter à la condition humaine.

DISCUSSION. — Dans quels domaines la « ***sérénité*** » de Montaigne se manifeste-t-elle ? N'a-t-elle pas des limites et peut-on la prendre pour modèle ?

1. Dans la vie privée. — Etant, comme il l'affirme à plusieurs reprises, la « ***matière*** » de son livre, Montaigne nous fait participer à son existence quotidienne; nous le voyons dans son château, près de sa femme et de sa fille Léonor, peu soucieux du « ***ménage*** », regrettant de n'avoir pas la compétence et l'application de son père pour organiser et agrandir son domaine. La chute d'une tuile l'émeut parfois autant que l'ébranlement d'une tour, mais en définitive, cette vie de gentilhomme campagnard ne lui déplaît pas; elle lui laisse la possibilité de se cultiver et lui donne à chaque instant l'exemple réconfortant de la Nature, élément de stabilité parmi l'agitation des hommes. A partir de 1580, au retour du voyage en Italie, et après ses deux mairies de Bordeaux, les ***Essais*** deviennent la grande affaire de sa vie. Il ne cesse de les enrichir de nouveaux chapitres qui formeront le livre III (1588), de multiples additions s'ajoutant au texte de la première édition (1580). Cependant, l'art d'écrire n'est jamais chez lui une frénésie comme celle qui s'empare de Flaubert dans sa solitude de Croisset. La forme des chapitres sans lien, rédigés par « ***sauts et gambades*** », lui laisse l'esprit libre pour toute autre occupation. Montaigne sait rester disponible et sauvegarde sa liberté, même à l'égard de son livre, qui lui procure toutefois la discipline mentale indispensable. La gravelle, maladie qui avait emporté son père, le frappe-t-elle à son tour, il s'en affecte, certes, mais non au point de désespérer, bien que l'affection soit à peu près incurable de son temps. Il lutte contre la maladie sur le plan moral et sur le plan physique, trouvant des consolations chez les philosophes antiques, et des remèdes dans les stations thermales. Il étudie sa maladie et finit par s'en accommoder, limitant ses perturbations aux crises aiguës, et évitant qu'elle ne devienne une obsession. Bien au contraire, elle est matière à réflexion sur les rapports du corps et de l'esprit, l'art difficile de la médecine, la façon de se comporter devant les affections physiques. Aussi ces confidences, loin d'inviter à la révolte ou d'incliner au pessimisme, sont réconfortantes.

2. Dans la vie publique. — La vie publique contribue également à nourrir le livre. L'expérience de treize années de fonctions au Parlement de Bordeaux, la formation juridique orientent mainte remarque des ***Essais***. Après la mort de son père, Montaigne s'est démis de sa charge avec plaisir, mais sans ostentation : une page de sa vie est tournée, c'est tout. Sa pondération, l'estime ou on le tient, tant à la cour de France qu'à celle de Navarre, le désignent-elles à la succession du maréchal de Biron comme maire de Bordeaux, il entend bien dans ce poste important et délicat conserver son calme et le faire régner autour de lui. Si l'on en juge par les ***Essais,*** il se présente aux jurats très décontracté : « ***A mon arrivée, je me déchiffrai fidèlement et consciencieusement tout tel que je me sens être : sans mémoire, sans vigilance, sans expérience et sans vigueur; sans haine aussi, sans ambition, sans avarice et sans violence.*** » (III, 10, ***De ménager sa volonté.***) Sa sérénité est-elle contagieuse ? La première mairie se passe sans heurts. Montaigne peut veiller à la bonne renommée des vins de Bordeaux et administrer pacifiquement la grande cité. Mais il ne peut empêcher la guerre civile de s'approcher et d'exciter les passions. Choisi par Henri III,

ami personnel d'Henri de Navarre, soumis à la pression des Ligueurs, quelle ligne politique va-t-il adopter ? La seconde mairie le montre très préoccupé, parfois même anxieux, mais ne perdant pas son sang-froid. Il se prend « *au plus sain des partis* », celui du gouvernement légal, ne laisse pas le roi de Navarre s'emparer de Bordeaux et fait arrêter Vaillac, le chef des Ligueurs. Alors que beaucoup de ses contemporains se lancent dans des aventures au gré de leur fanatisme, de leur ambition ou de leurs intérêts, Montaigne envisage l'avenir de la France, souhaite la réconciliation de la Couronne et des Protestants, intervenant comme messager, et peut-être comme médiateur entre Henri de Navarre et Henri III. Ainsi sa « sérénité » pressent le règne réparateur d'Henri IV.

3. Dans la vie morale. — C'est surtout dans la vie morale que le « calme » des ***Essais*** peut être goûté en tout temps et en tout pays. Ce n'est pas hasard si, de nos jours, les ***Essais*** sont lus et traduits dans toutes les langues. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, une édition en japonais a été épuisée en moins de deux ans. Certes, ce n'est pas seulement pour guérir leurs nerfs éprouvés que les lecteurs d'aujourd'hui font des ***Essais*** leur livre de chevet; ils en aiment l'ironie, toujours prête à railler les travers humains, l'humanisme spirituel, qui recueille la fleur de la sagesse antique pour la mettre à la disposition de tous. Mais, ce qui est plus rare encore, c'est cette indépendance à l'égard des systèmes, cette assimilation des doctrines adverses du stoïcisme et du scepticisme, ce catholicisme ponctuel, mais affable et tolérant. Les polémiques religieuses, l'utilisation des dogmes à des fins partisanes engendraient souvent l'athéisme. Montaigne, dans l'***Apologie de Raymond Sebond,*** va aussi loin qu'il est possible dans le doute, mais ne fait pas le saut. Ses successeurs, moins sages ou moins nuancés, chercheront parfois le salut dans les cloîtres ou dans le scepticisme « libertin ». La conclusion des ***Essais*** n'est ni négative ni pessimiste. Son modèle humain est Socrate, qui supporta les vicissitudes de la vie et même une condamnation inique. Au lieu de maugréer contre les maux réels ou imaginaires, ne vaut-il pas mieux redire avec Montaigne : « ***J'accepte de bon cœur et reconnaissant ce que Nature a fait pour moi; et m'en agrée et m'en loue; on fait tort à ce grand et tout puissant donneur de refuser son don, l'annuler et défigurer. Tout bon, il a fait tout bon.*** » (III, 13.)

4. Les limites de la sérénité. — Montaigne n'a pas atteint du premier coup cette indulgence pour la vie et cette acceptation confiante. Aussi ceux qui se contenteraient de la conclusion des ***Essais,*** sans avoir subi des épreuves analogues à celle de Montaigne, pourraient bien avoir la réaction de Candide à l'égard de l'optimisme de Pangloss. Il faut parcourir toute la route de Montaigne pour apprécier à son prix ce calme acquis à force d'intelligence, de lucidité et d'honnêteté. Pascal déclare que les ***Essais*** lui ont fait gagner trente ans dans la connaissance de l'âme humaine. Il lui reproche cependant cet optimisme final, qui peut nuire à la recherche du salut. Il est vrai que Montaigne conseille de ne pas vouloir faire l'ange et de se contenter d'être homme, ce que les libertins ont interprété comme une invitation à nier la foi. Selon toute vraisemblance, ils ont faussé la leçon des ***Essais.*** Au début de l'***Apologie,*** Montaigne met la foi à l'abri du doute et prévient que ses « ***rêvasseries*** » sont purement humaines. Néanmoins, il était presque inévitable que les incroyants étendissent le doute à tous les domaines. La sérénité de Montaigne peut ainsi conduire, soit à un

épicurisme sans élévation, dont l'existentialisme est une lointaine déformation, soit à un scepticisme universel. De là l'indignation de Pascal.

CONCLUSION. — Pascal reproche aux *Essais* d'être un « *mol oreiller* »; Flaubert cherche en eux un remède, non contre l'inquiétude religieuse, mais contre les stupidités de l'existence. En dépit de jugements si divergents, reconnaissons que les *Essais* s'opposent aux aventures individuelles ou collectives, et que leur calme, s'il invite à être optimiste, est aussi éloigné de la quiétude inconsciente que de la recherche de l'absolu.

La chatte de Montaigne.

★ Montaigne écrit (II, 12 : *Apologie de Raymond Sebond*) :

« La présomption est notre maladie naturelle et originelle. La plus calamiteuse et frêle de toutes les créatures, c'est l'homme, et quand et quand la plus orgueilleuse... Comment connaît-il, par l'effort de son intelligence, les branles internes et secrets des animaux ? par quelle comparaison d'eux à nous conclut-il la bêtise qu'il leur attribue ? Quand je me joue à ma chatte, qui sait si elle passe son temps de moi plus que je ne fais d'elle ? »

Expliquez et commentez.

INTRODUCTION. — L'*Apologie de Raymond Sebond* n'est pas seulement le chapitre le plus ample des *Essais,* il est encore celui qui porte les coups les plus rudes à la vanité humaine. Montaigne prend plaisir, sous couleur de défendre la *Théologie naturelle* de Sebond, qu'il avait traduite, à rabaisser la raison humaine; par une série d'exemples, il montre que l'homme n'est pas supérieur aux animaux et qu'il pourrait même envier à ceux-ci des sens plus subtils que les siens. L'allusion à sa chatte fait partie de cette diatribe contre l'homme, et de l'éloge des animaux.

EXPLICATION. — Au seuil du chapitre, Montaigne s'est excusé, une fois pour toutes, auprès des savants : son père, comme toute la génération de François Ier, les vénérait, mais, lui, est plus réservé : « *Moi, je les aime bien, mais je ne les adore pas.* » Il ne trouve, en effet, aucune certitude ni chez les philosophes de l'Antiquité, ni chez les contemporains; le désordre des guerres civiles n'indique-t-il pas l'incohérence des pensées humaines ? Seule, la grâce éclaire la confusion des préceptes humains : « *Nos raisons et nos discours humains, c'est comme la matière lourde et stérile : la grâce de Dieu en est la forme; c'est elle qui y donne la façon et le prix.* »

Le vice des hommes, c'est de s'imaginer que tout l'univers a été créé pour eux et qu'ils sont faits eux-mêmes pour régner sur la nature. Or, de toutes les créatures, l'homme est la moins bien pourvue. De cette faiblesse naît une première contradiction : au lieu d'être humble et prudent, l'homme est outrecuidant. Son empire sur les animaux domestiques renforce encore sa présomption; il juge de leurs facultés comme s'il était Dieu, et croit comprendre leurs ressorts secrets, parce qu'il les commande.

Le premier exemple, qui confond cette prétention, est le plus familier et le plus personnel : la chatte de Montaigne. On imagine volontiers le philosophe dans sa *librairie,* abandonnant un instant Platon, qu'il va citer, pour jouer avec sa chatte, heureuse de l'attention qu'elle obtient de son maître. Mais qui mène le jeu ? Montaigne n'est pas sûr que ce soit lui. Chose curieuse, l'anecdote ne figure pas dans les premières éditions des *Essais;* elle a été insérée dans l'exemplaire de Bordeaux, et commentée dans l'édition posthume de Mlle de Gournay : « ***Nous nous entretenons de singeries réciproques. Si j'ai mon heure de commencer ou de refuser, aussi a-t-elle la sienne.*** » Autrement dit, il n'y a ni maître, ni serviteur; la chatte est aussi libre que l'homme; elle n'obéit qu'à son propre caprice.

Quiconque aime les chats applaudit à la remarque de Montaigne : si le chien est touchant par sa fidélité et sa docilité, le chat paraît incapable de servilité; il agit à sa guise, s'en va à ses affaires, lorsqu'il est repu ou que la présence humaine lui déplaît; dans le jeu même, il se comporte en égal, l'engageant ou l'interrompant à volonté.

Mais Montaigne ne se contente pas de dérider le lecteur par une confidence souriante, d'autant plus goûtée qu'elle figure au milieu d'une discussion fort sérieuse. C'est le préambule à un vaste développement dans lequel il expose la vanité de la supériorité humaine. L'homme croit être le seul à communiquer avec ses semblables par le langage ? Sottise ! Les animaux se comprennent entre eux : « ***En certain aboyer du chien, le cheval connaît qu'il y a de la colère; de certaine autre sienne voix, il ne s'effraie pas.*** » Les hommes sont fiers de leur vie sociale, mais ils pourraient envier la cité des abeilles : « ***Est-il police réglée avec plus d'ordre, diversifiée à plus de charges et d'offices, et plus constamment entretenue, que celle des mouches à miel ?*** » Le sens de l'orientation chez les hirondelles, leur habileté à construire les nids, ne dénotent-ils pas une intelligence supérieure ? Les animaux nous dépassent souvent dans leurs œuvres. Les Anciens l'avaient d'ailleurs observé et nous citent quantité de cas admirables : ces renards de Thrace, capables d'estimer l'épaisseur de la glace des fleuves; ce chien jouant le rôle d'un mort au théâtre de Marcellus; les bœufs de Suse, qui s'en tiennent à cent tours chacun et ne veulent les dépasser d'un pas; cette pie, qui s'exerce à imiter la voix des trompettes; les éléphants, qui partagent eux-mêmes leur nourriture, etc. Un citoyen de Cyzique n'obtint-il pas « ***la réputation de bon mathématicien pour avoir appris la condition de hérisson ?*** [Le Hérisson] ***a sa tanière ouverte à divers endroits et à divers vents, et, prévoyant le vent à venir, il va boucher le trou du côté de ce vent-là. Ce que remarquant, ce citoyen apportait en sa ville certaines prédictions du vent...*** » Capables de prévision, d'organisation, de calcul, — toutes opérations qui dépendent de l'intelligence, — les animaux sont aussi doués des sentiments les plus nobles de l'homme : l'amitié et l'amour. La supériorité humaine est donc illusoire :

« ***Nature a embrassé universellement toutes ses créatures.*** »

DISCUSSION. — Dans quelle mesure cet extrait nous renseigne-t-il sur la personnalité et sur la pensée de Montaigne ?

Tout d'abord, nous voyons un Montaigne détendu et souriant, qui ne craint pas de se montrer près de ses animaux familiers au moment même où il dénonce la faiblesse de l'homme, pris de vertige entre les deux infinis. N'oublions pas que Montaigne a vécu son enfance au village, parmi les

paysans et leurs animaux. Ceux-ci ne pourront jamais être à ses yeux des mécaniques bien montées.

Au château de Montaigne, il avait non seulement sa chatte, mais des chiens, une basse-cour, des chevaux. On voit dans le ***Journal de Voyage*** et au troisième livre des ***Essais*** avec quelle attention il soigne sa monture, très fier qu'aucun cheval ne lui ait jamais manqué. Les hirondelles, dont il admire les talents d'architecte, sont celles qui construisaient sous les chevrons de sa tour. Naturellement, le lecteur de Plutarque s'appuie sur une foule d'exemples tirés de l'opuscule ***De l'industrie des animaux,*** tout heureux d'avoir un garant aussi autorisé; mais, par-delà l'humaniste, on sent l'homme qui aime les animaux et se plaît à les observer. La chatte de Montaigne rejoint le chat Belaud, dont Du Bellay a célébré les mérites dans l'épitaphe burlesque :

Soit qu'il sautât, soit qu'il grattât,
Soit qu'il tournât, ou voltigeât
D'un tour de chat...

Les anecdotes n'ont pas été disposées uniquement pour renforcer l'argumentation, mais parce qu'elles correspondent aux observations personnelles de Montaigne et à une conviction venue de son expérience. Un siècle plus tard, La Fontaine témoignera une sympathie analogue pour les animaux, non parce qu'Esope les a choisis comme interprètes de ses apologues, mais parce que lui-même aimait leur compagnie silencieuse et modeste.

Mais l'apparence pittoresque du récit ne doit pas faire oublier la gravité du problème : quelle est la place respective de l'homme et celle des animaux sur la terre ? Est-il vrai que nous ne jugeons ceux-ci que d'après leur comportement, et que nous sommes incapables de comprendre les « ***branles internes et secrets*** » de leur être ?

A l'époque de Montaigne, l'homme n'avait comme moyen de connaître les animaux que l'observation directe, la plupart du temps limitée aux animaux domestiques. Sans doute, la chasse, si goûtée par le roi et les nobles (on sait que Charles IX composa un traité de vénerie célèbre dans toute l'Europe; Montaigne fait figure d'original en n'aimant pas la chasse) fournissait-elle des renseignements précis sur la vie des animaux sauvages, mais cette expérience du chasseur était trop intéressée pour aboutir à une véritable science : sur les animaux exotiques, il fallait se contenter des récits des voyageurs, toujours tentés d'émerveiller leurs lecteurs en décrivant des monstres. Même les ***Mémoires*** d'Ambroise Paré, savant authentique, sont remplis d'êtres extraordinaires, inventés de toutes pièces.

Depuis le XVIe siècle, les progrès de l'histoire naturelle ont été immenses, favorisés par des hommes de génie et par la marche générale des autres sciences. De nos jours, avec les microscopes puissants, les procédés d'analyse chimique et physique, les moyens d'investigation dévoilant les secrets de tous les éléments, l'homme connaît mieux les divers êtres vivants. Mais la pensée de Montaigne est-elle devenue caduque pour autant ? Bien au contraire, la science moderne corrobore les exemples passés et en ajoute d'autres. L'organisation d'une ruche est toujours un sujet d'émerveillement, et l'on vient de découvrir, croit-on, le langage qui permet aux abeilles de se communiquer la direction des champs mellifères; certains oiseaux migrateurs seraient capables de rectifier des erreurs de navigation et de « ***faire le point*** » comme les capitaines de vaisseau; les chauves-souris, que l'on

plaignait d'être aveugles, sont pourvues de ***radars*** ultra-sensibles; nos océanographes enregistrent le langage des poissons et espèrent prendre part à la conversation. Le monde animal a une organisation, dont la complexité nous échappe encore, mais dont nous prenons peu à peu conscience. Les divisions arbitraires, les hiérarchies imaginaires s'effondrent, notre « ***originelle présomption*** » reçoit chaque jour de nouvelles leçons d'humilité.

COMMENTAIRE. — Faut-il croire cependant que Montaigne tombe dans l'attendrissement stérile des défenseurs des animaux ? Il aime, certes, les animaux, mais comme des créatures de Dieu, et leur préfère de loin l'homme. Le peu que nous savons des animaux, nous le savons par notre intelligence, et cette découverte peut emplir de fierté légitime notre « ***présomption*** ». Physiquement, l'homme n'est sans doute pas mieux doué que beaucoup d'animaux, mais sa raison, même si elle est imparfaite et boiteuse, lui assure une supériorité que Montaigne connaît bien. Dans l'***Apologie,*** Montaigne veut par tous les moyens rabattre l'orgueil humain; la supériorité des animaux est un des arguments les plus saisissants en faveur du scepticisme, mais c'est un « ***coup désespéré*** » d'une pensée, qui aime s'ébattre aux limites du possible. L'homme n'est pas toujours aussi borné que l'oison, qui croyait voir tourner le monde pour son plaisir. L'éloge des animaux peut être considéré du même œil que celui des cannibales. Montaigne n'a pas envie de marcher à quatre pattes, mais il ne veut pas non plus être dupe des pédants. Il n'adore pas les « ***savants*** ».

CONCLUSION. — La science moderne confirme les intuitions de Montaigne à l'égard du monde animal, comme elle illustre les sublimes anticipations de Pascal sur l'infini de grandeur et l'infini de petitesse. Elle incline l'homme à une modestie d'autant plus grande que son pouvoir s'accroît. Nous savons mieux encore qu'au temps de Montaigne que la « ***bêtise*** » est plus le fait des hommes que des animaux. Et cette connaissance plus approfondie, loin de diminuer notre sympathie pour les bêtes, nous les rend plus attachantes. Qu'importe, après tout, si notre chatte se joue de nous, et non pas nous d'elle ? Nous pouvons, dans ces ébats, apprendre un peu plus de sagesse.

Montaigne et son temps.

Vous expliquerez et commenterez l'appréciation suivante de Sainte-Beuve sur Montaigne et son temps :

« Ce n'est pas un siècle doux, ni qu'on puisse appeler un siècle de lumières; c'est un âge de lutte et de combats. La grande singularité de Montaigne... c'est d'avoir été la modération, le ménagement et le tempérament même en un tel siècle.

INTRODUCTION. — Sainte-Beuve commence sa carrière de critique littéraire par le ***Tableau de la poésie française au XVIe siècle.*** Plus tard, dans son ***Port-Royal,*** il s'étend longuement sur le caractère de Montaigne et sur l'influence des ***Essais.*** C'est dire que la Renaissance, et particulièrement la place de Montaigne en son siècle, a toujours été pour lui un objet d'étude.

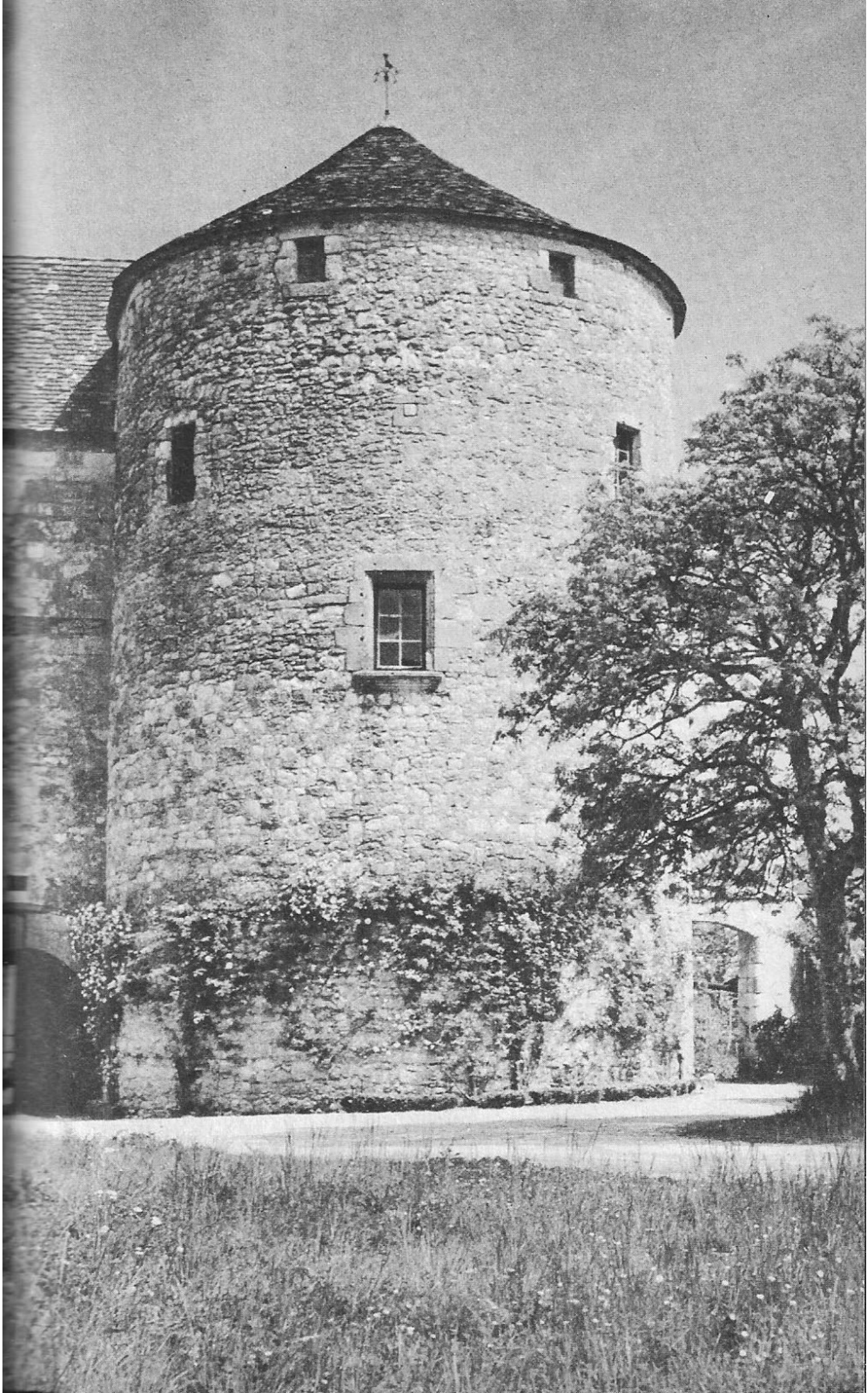
Aussi trouvons-nous dans les *Causeries du Lundi* de nouvelles remarques, que la maturité rend plus pertinentes encore : « *Ce n'est pas un siècle doux* », etc.

EXPLICATION. — La première partie du jugement caractérise l'époque d'abord négativement : « *Ce n'est pas...* », puis positivement : *c'est un âge...* Manifestement, Sainte-Beuve oppose le XVIe siècle au XVIIIe siècle, dont la douceur de vivre est restée aussi célèbre que son culte pour la philosophie et les sciences, *les lumières*. Non qu'il considère le XVIe siècle comme une époque barbare et plongée dans l'ignorance, ainsi qu'on le faisait communément avant qu'il n'eût exhumé les poètes de *la Pléiade* : « *Le XVIe siècle,* écrit-il quelques lignes plus haut, *était un grand siècle, fécond, puissant, très savant...* » Que lui manquait-il donc pour égaler ses successeurs, sinon les agréments policés d'une société protégée par l'autorité du monarque, et le goût, ce *choix net et parfait... des éléments du beau ?* Pourquoi l'appétit de savoir de la Renaissance est-il différent de la *Philosophie* du XVIIIe siècle ? C'est qu'entre les *Humanistes* et les *Philosophes,* l'*honnête homme* a dissimulé la science sous les dehors aimables de la politesse et qu'il a commencé à pratiquer la tolérance. Or, au XVIe siècle, les *puits de science* sont souvent aussi des fanatiques; l'érudition, comme la religion, est volontiers agressive. Un sceptique — tel est Sainte-Beuve — souligne ce caractère violent et le regrette. Luttes et combats de toute sorte occupent, en effet, une grande partie du siècle. On évoque les guerres de religion, qui ensanglantèrent la France pendant plus de vingt-cinq ans, mais aussi les conflits d'ambition, les oppositions de doctrine. « *C'est le siècle des contrastes... Tout s'y entrechoque, s'y heurte; rien ne s'y fond encore et ne s'y nuance. Tout y fermente, il y a chaos; chaque coup de soleil y fait orage.* » La violence et l'anarchie ne règnent pas seulement sur la politique et les mœurs, mais encore sur les esprits : il faudra encore bien des épreuves et des efforts pour conduire ceux-ci vers le doute méthodique et le bon sens cartésien.

Or Montaigne semble se séparer de ce chaos et le condamner. C'est un *phénomène,* déclare Sainte-Beuve, parce qu'il se distingue des autres et que rien ne préparait son œuvre; unique par des qualités qui l'opposent à ses contemporains, il recommande par sa vie et ses *Essais* ce qui fait le plus défaut à son temps : la *modération,* en religion comme en politique, ce qui l'écarte de la Ligue comme des Huguenots; le *ménagement,* qui lui permet d'être à la fois conseiller de Catherine de Médicis et ami du roi de Navarre; le *tempérament,* c'est-à-dire non seulement l'art de concilier et de réduire les oppositions, mais aussi de substituer au tumulte violent un ordre aimable, largement ouvert à toutes les tendances, un optimisme lucide, qui fait aimer la vie sans s'abandonner à ses frénésies. Déjà, dans son *Port-Royal,* Sainte-Beuve insistait sur la modération de Montaigne et l'opposait à l'ardeur intransigeante des Jansénistes. A ses yeux, Montaigne représente l'homme non seulement dépourvu de fanatisme, mais encore sans préoccupation du salut et de la grâce.

DISCUSSION. — 1. Part de vérité. — Que le XVIe siècle ne soit pas *doux,* c'est l'évidence même. A l'extérieur, les guerres d'Italie, à l'intérieur les guerres de religion témoignent de l'ardeur guerrière des contemporains de Montaigne. Son père, comme le père de Ronsard, a passé plusieurs fois les Alpes avec les troupes du roi de France. Les guerres civiles et religieuses

Château de Montaigne. La Tour de la « Librairie », (cl. Biraben).



prennent vite un caractère atroce, les pires instincts s'y déchaînant : le ***Discours des Misères de ce Temps,*** de Ronsard, et les ***Tragiques,*** de d'Aubigné, s'accordent pour déplorer l'anarchie, la folie sanguinaire et l'oubli de tout sentiment humain. D'Aubigné, avec son étonnante capacité de savoir et sa fougue militante, illustre cette génération violente.

Montaigne paraît né dans une autre planète : une mère d'origine juive, un père et des frères protestants lui enseignent la tolérance à l'intérieur de sa famille. Une certaine maladresse dans les exercices physiques l'écarte peut-être du métier des armes. Par ailleurs, il est beaucoup trop lucide pour se faire des illusions sur la sincérité des chefs politiques et la pureté des mobiles : « ***L'ambition, l'avarice, la cruauté, la vengeance n'ont pas assez de propre et naturelle impétuosité : amorçons-les et les attisons par le glorieux titre de justice et de dévotion*** », écrit-il avec ironie. Quant à lui, il s'efforce de conserver les habitudes de la paix au milieu de la tourmente. Son château, enclave catholique en pays protestant, reste ouvert à tout venant; son amitié pour le roi de Navarre ne l'entraîne pas dans les rangs huguenots. Lorsque les jurats de Bordeaux l'élisent maire, il maintient la ville dans l'obéissance au roi de France, arrêtant le chef des Ligueurs et interdisant la ville aux troupes protestantes. Gentilhomme de la chambre d'Henri III, et également gentilhomme de la chambre d'Henri de Navarre, il sert les deux souverains ennemis sans les trahir et s'efforce de les réconcilier. Lorsque, après l'assassinat d'Henri de Guise et l'assassinat d'Henri III, Henri de Navarre devient le roi de France légitime, Montaigne se félicite de l'événement, qui rétablira l'unité du royaume, mais il refuse de prendre une part active au pouvoir. Cette indépendance à l'égard des factions ne va d'ailleurs pas sans dommages : « ***Au gibelin, j'étais guelfe; au guelfe, gibelin*** », reconnaît-il. Son château et son domaine sont pillés; lorsqu'en 1588 il porte son manuscrit des ***Essais*** à Paris, il est arrêté et dévalisé dans une forêt, puis embastillé à la suite de la ***Journée des barricades***. Ces épreuves n'altèrent pas la sérénité et l'impartialité de son jugement : il admire à la fois la vaillance d'Henri de Guise et celle d'Henri de Navarre, mais s'en tient toujours au gouvernement légal, redoutant la ***nouvelleté*** séduisante, mais dangereuse. A lire les ***Essais,*** on croit entendre un philosophe au-dessus de la mêlée, qui contemple avec indulgence une époque révolue.

2. Réserves. — De cette ***modération*** et de ce ***ménagement,*** déduire que Montaigne est un sceptique qui a trouvé refuge près des sages antiques dans sa ***librairie*** semble tout naturel. Montaigne affecte de se désintéresser des affaires, proclame que « ***la plupart de nos vacations sont farcesques*** » et que « ***le maire et Montaigne ont toujours été deux...*** ». ***L'apologie de Raymond Sebond*** attaque avec vivacité, et parfois même avec véhémence, les doctrines philosophique, les théories scientifiques, les habitudes mentales, ne réservant que la foi. Les qualités d'humanité de Montaigne ne seraient-elles donc qu'une forme d'indifférence, un refus de la vie pratique et de l'action ? C'est oublier que Montaigne a d'abord participé aux activités de son rang et de son temps avant que la maladie ne lui ait imposé une existence sédentaire et méditative. Le Montaigne immortel est le penseur des ***Essais*** , mais les ***Essais*** seraient-il si riches d'expériences, si leur auteur s'était confiné dans les livres ? Montaigne déclare que pour former un esprit il faut non seulement converser avec les sages d'autrefois, mais fréquenter ses contemporains et voyager : c'est ce qu'il a fait lui-même. Son individualisme n'exclut

ni l'amitié, ni l'amour de la société. Peut-on omettre qu'il a exercé ses fonctions de juge pendant plus de douze ans, et qu'une fois propriétaire du domaine de Montaigne il a fréquenté la cour, voyagé, recherché la compagnie de ses voisins ? Ce n'est pas par renoncement au présent qu'il étudie le passé, mais pour retrouver dans cette confrontation l'homme éternel. Son activité politique, pour être discrète, n'en est pas moins importante, et ne se limite pas aux deux mairies de Bordeaux. Conseiller de Catherine de Médicis, considéré par les Ligueurs et leurs alliés espagnols comme chargé de réconcilier les deux Henri, son influence modératrice contribua à rapprocher le roi de Navarre du roi de France. Les longues méditations dans la tour de la *librairie* n'ont eu lieu que les dernières années; auparavant, Montaigne avait eu une vie fort active; son épicurisme nuancé n'aboutit pas à la mollesse et au narcissime stérile.

CONCLUSION. — Le jugement de Sainte-Beuve souligne l'originalité du caractère de Montaigne à son époque. Mais il ne faudrait pas réduire le mérite de Montaigne aux qualités de ***l'honnête homme***. Par sa connaissance de l'homme, sa clairvoyance politique et ses dons d'écrivain, l'auteur des *Essais* demeure l'un des témoins les plus authentiques de la Renaissance à son crépuscule.

Le « Journal de voyage », « arrière-boutique » des « Essais ».

★ Que pensez-vous de l'opinion suivante de Grimm sur le *Journal de Voyage* de Montaigne :

« Si vous ôtez de deux volumes tout au plus une vingtaine de pages, le reste ne méritait pas mieux d'être conservé que la vieille lampe d'Epictète. Il n'en est pas des reliques d'un philosophe comme de celles d'un saint : on les garde sans profit. »

(Correspondance.)

INTRODUCTION. — Lors de la publication en 1774 du ***Journal de Voyage*** par Meusnier de Querlon (1702-1780), la déception des « Philosophes » fut vive. C'est cette mauvaise humeur unanime que Grimm exprime dans sa ***Correspondance***. Diderot et ses amis escomptaient une attaque violente contre la religion et pensaient que le ***Journal*** renforcerait la position de l'***Encyclopédie***. Comme il n'en était rien, l'espérance se transforma en critique amère : Le ***Journal*** n'était plus qu'une relique, tout juste bonne pour les esprits crédules. Or un Philosophe ne respecte que la raison. Le ***Journal***, « ***itinéraire sec et froid*** » était indigne des ***Essais***.

DÉVELOPPEMENT. — L'impression d'un lecteur sans parti pris est différente. Ce n'est pas seulement dans le domaine si délicat des convictions religieuses, mais dans l'attitude générale devant la vie que les ***Essais*** se

trouvent éclairés, confirmés, précisés. Les portraits de Montaigne dans les *Essais* ne sont pas embellis, mais, destinés au public, ils perdent inévitablement de leur mobilité. Sans doute, l'homme l'emporte sur l'auteur, mais il est tenu, comme il le reconnaît lui-même, d'observer certaines bienséances. Dans le *Journal*, le témoignage est beaucoup plus direct et sans apprêt. L'auteur ne s'y montre qu'exceptionnellement.

1. Confirmation de la sérénité des Essais. — Le livre III des *Essais*, composé après le voyage et la mairie de Bordeaux, est plein d'une sérénité d'autant plus remarquable que la guerre civile fait toujours rage et que la maladie de Montaigne s'aggrave. Le chapitre 9, ***De la vanité***, en particulier, énumère les raisons que Montaigne eut d'entreprendre ce voyage de dix-huit mois et le bénéfice qu'il en a retiré pour son expérience morale et son bien-être physique. Les arguments sont ordonnés avec tant de soin qu'ils prennent la forme d'un plaidoyer. Montaigne souligne, par exemple, son horreur du ***ménage***, l'énervement que lui cause la chute d'une tuile, la sottise d'un valet, toutes les « ***vaines pointures*** » de l'asservissement domestique. En regard, il fait valoir la liberté d'esprit qu'il goûte en voyage, une joie de vivre qu'il ne peut connaître dans sa maison. Cet art de vivre vient en droite ligne du *Journal*. Voici, en effet, comment Montaigne décrit son séjour à Lucques : « ***Les politesses mêmes sont fatigantes et parfois ennuyeuses, mais j'étais rarement visité par les habitants. Je dormais, j'étudiais quand je voulais; et lorsque la fantaisie me prenait de sortir, je trouvais partout compagnie de femmes et d'hommes, avec qui je pouvais converser et me distraire pendant quelques heures du jour; puis les boutiques, les églises, les places et le changement de lieu, tout cela me fournissait assez de moyens de satisfaire ma curiosité.***

» ***Parmi ces dissipations, mon esprit était aussi tranquille que le comportaient mes infirmités et les approches de la vieillesse; et très peu d'occasions se présentaient du dehors pour le troubler. Je sentais seulement un peu le défaut de compagnie telle que je l'aurais désirée, étant forcé de jouir seul et sans communication des plaisirs que je goûtais...*** » On croirait entendre les confidences lyriques de Rousseau arrivant à l'Ermitage !

2. Les survivances du stoïcisme. — Si l'épicurisme des *Essais* est confirmé par le *Journal*, le stoïcisme ne l'est guère moins. Bien entendu, le lieu n'est pas de commenter Zénon, Sénèque Caton ou Marc-Aurèle comme dans le chapitre fameux, ***Que philosopher, c'est apprendre à mourir***, mais à la suite d'une crise de gravelle particulièrement douloureuse, Montaigne note : « ***Il y aurait trop de faiblesse et de lâcheté de ma part, si, certain de me retrouver toujours dans le cas de périr de cette manière, et la mort s'approchant d'ailleurs à tous les instants, je ne faisais pas mes efforts, avant d'en être là, pour pouvoir la supporter sans peine, quand le moment sera venu. Car enfin la raison nous recommande de recevoir joyeusement le bien qu'il plaît à Dieu de nous envoyer. Or, le seul remède, la seule règle et l'unique science, pour éviter tous les maux qui assiègent l'homme de toutes parts et à toute heure, quels qu'ils soient, c'est de se résoudre à les souffrir humainement ou à les terminer courageusement et promptement.*** »

Le suicide étant exclu par la religion chrétienne, il restait donc à Montaigne de supporter « humainement » ses maux. Or ceux-ci ne sont ni imaginaires, ni même légers. Le *Journal* constitue une sorte de fiche médicale, qui rapporte avec précision tous ses accidents de santé, et ils sont presque quotidiens. Rendre des pierres souvent deux ou trois fois par jour, uriner le

sang, se savoir menacé d'urémie, cette cruelle maladie qui avait emporté son père, et cependant conserver une pensée lucide et même optimiste exige beaucoup de force morale. A la lecture du *Journal*, on comprend et on excuse l'insistance de Montaigne à parler de sa maladie dans le chapitre *De la ressemblance des enfants aux pères* (II, 37), et on admire cette ferme déclaration : « *Je me tâte au plus épais du mal; et ai trouvé que j'étais capable de dire, de penser, de répondre aussi sainement qu'en une autre heure, mais non si constamment.* » Les misères physiques révélées par le *Journal* mettent en lumière la santé morale des *Essais*.

3. Satire de la société : les médecins. — Mais Montaigne ne serait pas français, ni gascon, si la maladie ne lui donnait matière à railler la médecine et les médecins. Sur ce point encore, les *Essais* coordonnent et généralisent les multiples remarques du *Journal*. Condamne-t-il les traitements contradictoires ordonnés par les médecins, il s'appuie sur les constatations qu'il a faites à chaque consultation. Les *Essais* affirment : « *Quant à la variété et faiblesse de cet art, elle est plus apparente qu'en aucun autre art* », le *Journal* s'exclame : « *La vaine chose que c'est que la médecine !* » Les preuves de cette vanité sont tirées du carnet de route, par exemple du désaccord des médecins Donati et Franciotti, mais il ne nomme pas ces derniers dans les *Essais*, qui attaquent la science plutôt que les hommes. Voici comment les médecins raisonnent à propos du régime de la gravelle : « *Les choses apéritives sont utiles à un homme coliqueux, d'autant qu'ouvrant les passages et les dilatant, elles acheminent cette matière gluante de laquelle se bâtit la pierre.* » Mais d'autres renversent la démonstration : « *Les choses apéritives sont dangereuses à un homme coliqueux, d'autant qu'ouvrant les passages et les dilatant, elles acheminent vers les reins la matière à bâtir la pierre.* » Montaigne, lui, ne sait qu'une chose : c'est que le malade a plus besoin de remèdes que de raisonnements. S'agit-il des bains chauds, même incertitude des compétences à bonnets pointus : « *Il est bon de se baigner aux eaux chaudes, parce que cela relâche et amollit les lieux où se croupit le sable et la pierre; mauvais aussi est-il, d'autant que cette application de chaleur externe aide les reins à cuire, durcir et pétrifier la matière qui y est disposée,* etc. » (II, 37.) Combien de propos semblables n'a-t-il pas entendus en suivant les cures à Plombières, à Bade, à Albano, à Pise, à Viterbe et à Lucques. Et cependant la sottise des médecins ne le fait pas douter de la bienfaisance de la Nature : « *J'ai vu, par occasion, dans mes voyages, quasi tous les bains fameux de chrétienté; et depuis quelques années, ai commencé à m'en servir : car, en général, j'estime le baigner salutaire.* » (Ibid.). Ce conseil, fondé sur une pratique assidue, ne manquait pas d'originalité, à une époque où quantité de médecins interdisaient de se laver à l'eau, considérant celle-ci comme dangereuse. On sait, par exemple, que les belles amies d'Henri IV étaient fort incommodées par l'odeur non seulement des trois harengs saurs qu'il portait en permanence sur la poitrine, mais encore par le fumet qui se dégageait de tout son corps. Montaigne, lui, est partisan de l'hydrothérapie, et le *Journal* relève tout le détail de ses expériences. Aussi a-t-il la satisfaction d'en remontrer aux médecins. Pour départager ceux-ci, un neveu du pape le choisit pour arbitre : « *Quelques médecins ayant une consultation importante pour un jeune seigneur, ils vinrent me prier, de sa part, de vouloir bien entendre leur avis et délibération, parce qu'il était résolu de se tenir entièrement à ma décision. J'en riais alors en moi-même; mais il m'est arrivé plus d'une fois pareille chose ici (à Lucques) et à Rome...* ». Du reste, Montaigne n'est pas l'ennemi de tous les médecins.

Le *Journal* rapporte avec impartialité les extravagances et les conseils utiles A Bâle, par exemple, Montaigne fait visite à Félix Plater et examine avec intérêt l'herbier de celui-ci. C'est que l'étude de la botanique était assez récente en médecine, et Montaigne semble tout heureux de connaître un médecin utilisant les plantes comme remèdes. Il se divertit ailleurs de voir qu'un fameux médecin, Cornachicco, vit d'une façon opposée aux règles de son art, et n'estime que la saignée et les bains pour soigner le foie. On pourrait multiplier les exemples : chaque paradoxe, chaque boutade ou conseil des *Essais* se réfère, dans ce domaine, aux expériences relatées par le *Journal*.

4. Les goûts poétiques. — La même constatation s'applique à bien d'autres sujets, par exemple aux goûts poétiques de Montaigne, à sa curiosité pour les usages étrangers. Parfois même, le *Journal* comble les lacunes des *Essais*. A-t-on assez reproché à Montaigne de ne s'intéresser qu'aux replis de la conscience et d'ignorer les beaux arts comme la nature pittoresque ! Le *Journal* détruit cette légende et fait de Montaigne le modèle des touristes scrupuleux, qui ne laissent rien passer dans aucun domaine.

Dans les *Essais,* Montaigne souligne sa prédilection pour les poètes, qui sont, avec les historiens, sa « *droite balle* ». Pendant le voyage, aux étapes, il s'informe des poètes qui ont illustré l'endroit. A Ferrare, dans l'église Saint-Benoît, il remarque l'effigie de l'Arioste, qui avait charmé son enfance. Son secrétaire note : « *Nous vîmes en une église l'effigie de l'Arioste, un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres : il mourut âgé de cinquante neuf ans le 6 de juin 1533.* » Mais ici se produit une lacune, qui n'a cessé d'intriguer les chercheurs : pourquoi le *Journal* est-il muet sur la visite de Montaigne au Tasse, enfermé à l'hôpital Sainte-Anne, alors que les *Essais* consacrent tout un paragraphe à cette rencontre mémorable : « *Infinis esprits se trouvent ruinés par leur propre force et souplesse. Quel saut vient de prendre, de sa propre agitation et allégresse, le plus judicieux, le plus délicat, le plus formé à l'air de cette bien antique, naïve et pure poésie, qu'autre poète italien ait jamais été... J'eus plus de dépit que de compassion de le voir à Ferrare en si piteux état, survivant à soi-même, méconnaissant et soi et ses ouvrages.* » (II, 12.) Dans l'*Apologie de Raymond Sebonde,* la folie du Tasse sert d'exemple à une méditation sur la fragilité de la raison : « *De quoi se fait la plus subtile folie, que de la plus subtile sagesse ?... Qui ne sait combien est imperceptible le voisinage d'entre la folie avec les gaillardes élévations d'un esprit libre* », etc. Peut-être le spectacle navrant du génie déchu avait-il si vivement ému Montaigne, qu'il n'avait pas jugé utile de le faire mentionner par son secrétaire.

Les *Essais,* en particulier au chapitre des *Cannibales,* témoignent d'un goût très vif pour la poésie spontanée, dans laquelle l'inspiration précède l'art, et, comme Ronsard, distinguent la véritable poésie, *la divine,* de la versification.

En Italie, Montaigne, s'il ne rencontre pas de Cannibales, reçoit l'hommage d'une humble poétesse : « *Elle est laide, âgée de trente sept ans, avec un goître à la gorge, et ne sait ni lire ni écrire...* » Cette Muse rustique a composé beaucoup de vers pour lui, mais, objectivement, il les juge médiocres : « *Ce ne sont à la vérité que des vers et des rimes, mais d'un style élégant et aisé...* » La simple nature n'a pas enfanté d'œuvres géniales.

5. La peinture des mœurs et des usages. — Montaigne, avant de voyager, était déjà persuadé que l'habitude et la coutume plus que la raison

règlent les individus et les Etats. Son expérience de tant de pays divers le confirme dans cette opinion et lui apporte une quantité d'exemples nouveaux, qui s'ajoutent à ceux des livres. Ancien magistrat, il s'intéresse tout naturellement aux diverses législations. C'est ainsi que, pendant son séjour à Rome, il assiste à l'exécution du *fameux voleur et capitaine de bannis* Catena et en note les particularités. Catena trouvera sa place dans une addition du chapitre 11 du livre II, *De la cruauté* : « *Je me rencontrai un jour à Rome, sur le point qu'on défaisait Catena, un voleur insigne : on l'étrangla, sans aucune émotion de l'assistance; mais quand on vint à le mettre à quartiers, le bourreau ne donnait coup que le peuple ne suivit d'une voix plaintive et d'une exclamation, comme si chacun eût prêté un sentiment à cette charogne. Il faut exercer ces inhumains excès contre l'écorce, non contre le vif...* »

Les détails de la vie courante, dès qu'ils s'écartent des usages français, sont soigneusement relevés dans le *Journal;* par lui, nous savons que Montaigne, devançant Descartes, appréciait les « poèles » allemands, plus confortables que les pièces de Gascogne, chichement chauffées par une cheminée; qu'il regrette l'absence de vitres en Italie, les ouvertures étant fermées par des volets de bois plein; les menus des auberges, la façon de servir, la nature de la vaisselle y figurent également. A Rovereto, il remarque qu'on ne lui donne pas d'écrevisses, alors qu'on lui en servait partout depuis Plombières; en revanche, on y mange « *des escargots beaucoup plus grands et gras qu'en France* », écrit-il dans l'essai *De la vanité* : « *La diversité des façons d'une nation à une autre ne me touche que par le plaisir de la variété. Chaque usage a sa raison. Soit les assiettes d'étain, de bois, de terre; bouilli ou rôti; beurre ou huile, de noix ou d'olive; chaud ou froid, tout m'est un* », c'est qu'en Allemagne on l'avait servi dans de la vaisselle de bois, en Italie dans des assiettes de terre cuite, alors qu'en France l'étain était employé dans toutes les bonnes auberges. Le détail pittoresque illustre avec précision la pensée générale : « *chaque usage a sa raison* ». L'essai *de la vanité* et le *Journal* se complètent admirablement : dans l'*essai,* autour du thème principal, le voyage, se groupent des réflexions sur le but de l'ouvrage, sur la politique, etc. Montaigne néglige l'itinéraire, les péripéties de la route, les descriptions des paysages, mais il a toujours devant les yeux cette réalité du voyage, quand il s'étend sur les raisons qui l'incitèrent à se mettre en route et sur le bénéfice qu'il en eut. Le guide géographique est pris comme support d'une « *philosophie morale* ».

6. Montaigne et les Beaux-Arts. — Si les *Essais* nous renseignent sur les lectures de Montaigne, ils sont fort discrets sur ses goûts artistiques. Le *Journal* montre que le philosophe n'était pas ignorant des chefs-d'œuvre. Sans doute, il est beaucoup plus averti des reliques de l'Antiquité que des œuvres modernes : pour ne pas omettre des curiosités importantes, il avait consulté un des meilleurs guides du temps, la *Cosmographie universelle,* de Sébastien Münster. Les arènes de Vérone, les vestiges du forum, du Colisée, des anciens temples romains l'émeuvent profondément. Tous ces souvenirs se rassemblent dans la célèbre méditation : « *J'ai vu ailleurs des maisons ruinées et des statues, et du ciel et de la terre : ce sont toujours des hommes. Tout cela est vrai; et si pourtant ne saurais revoir si souvent le Tombeau de cette ville, si grande et si puissante, que je ne l'admire et révère. Le soin des morts nous est en recommandation; or, j'ai été nourri, dès mon enfance, avec ceux-ci; j'ai eu connaissance des affaires de Rome avant que je n'aie de*

ceux de ma maison; je savais le Capitole et son plan avant que je susse le Louvre, et le Tibre avant la Seine... » (III, 9.) Nous savons par le ***Journal*** que ni la connaissance de l'Antiquité, ni l'émotion ne sont feintes. Très vite Montaigne est assez à l'aise dans les ruines de Rome pour se passer de guide. Il flâne à sa guise pendant que ses jeunes compagnons de route fréquentent les salons ou les écoles d'escrime.

Cependant, les arts modernes occupent, eux aussi, une place honorable. A Innsbruck, dans l'église des Franciscains, Montaigne admire une statue de l'empereur Maximilien Ier et dix-sept autres bronzes, qui sont encore de nos jours un objet de curiosité. A Trente, il remarque les orgues du sculpteur Vincentino, les peintures du plafond du Palais cardinal; à Florence, il signale les fresques de l'église Saint-Laurent, en particulier le ***Martyre de Saint-Laurent,*** par Brongino; les tombeaux de Julien et Laurent de Médicis par Michel Ange, le campanile de Giotto, le palais Pitti, où naquit Catherine de Médicis, etc. A Rome, parmi la profusion de souvenirs antiques, il trouve le temps de visiter les sept églises et de signaler quelques-unes de leurs merveilles, comme le ***Moïse*** de Michel-Ange dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens et la statue de la ***Justice*** de della Porta dans Saint-Pierre du Vatican. L'Antiquité, certes, a formé son goût, mais que la Renaissance italienne, beaucoup plus ornée, lui ait plu et qu'il ne l'ait pas jugée indigne des Romains est tout à son honneur. Sur ce point, Montaigne est en avance de trois siècles sur les autres voyageurs français, et Stendhal a grand tort de lui refuser toute sensibilité artistique.

7. Le sentiment de la Nature. — Nous sommes tout aussi étonnés et ravis de découvrir un homme sensible à la nature sauvage ou cultivée, selon les circonstances. Les vallées du Tyrol, les villages pittoresques juchés sur les montagnes, le contraste entre les pins sauvages et les collines arrosées de ruisseaux lui plaisent par leur diversité. Il ne manque pas de signaler le défilé appelé Pass Lueg, avant de gagner l'Italie par le Brenner. En Italie, il est enchanté par les jardins et par les parcs, où les ingénieurs ont disposé tant de bassins et de jets d'eau, mais la campagne elle-même l'intéresse. Tout en prenant les eaux, il observe et note : « *Le peuple est ici fort pauvre; ils mangeaient dans ce temps des mûres vertes qu'ils cueillaient sur les arbres, en les dépouillant de leurs feuilles pour les vers-à-soie...* » Et quelques lignes plus loin : « *Je voyais avec peine les mûriers dépouillés de leurs feuilles, ce qui me représentait l'hiver au milieu de l'été.* » La route entre Pistoïa et Lucques lui plaît, au contraire, par son opulence : « *Sur le chemin de Pistoïe à Lucques, nous trouvions des gens de village, qui nous présentaient des bouquets de fraises à vendre. Nous en partîmes jeudi, jour de l'Ascension, après dîner, et suivîmes premièrement un temps cette plaine, et puis un chemin un peu montueux, et après une très belle et large plaine. Parmi les champs de blé, ils ont force arbres bien rangés, et ces arbres couverts et rattachés de vigne de l'un à l'autre : ces champs semblaient être des jardins. Les montagnes qui se voient en cette route sont fort couvertes d'arbres, et principalement d'oliviers, châtaigniers et mûriers...* »

La joie de vivre ne se sépare pas chez Montaigne de ces paysages, où les nourritures terrestres alternent avec les tableaux précis et pittoresques. Il apprécie en connaisseur le travail et l'ingéniosité des paysans :

« *On ne peut trop louer la beauté et l'utilité de la méthode qu'ils ont de cultiver les montagnes jusqu'à la cime en y faisant en forme d'escalier de grands*

degrés circulaires tout autour, et fortifiant le haut de ces degrés tantôt avec des pierres, tantôt avec d'autres revêtements lorsque la terre n'est pas assez ferme par elle-même. Le terre-plain de cet escalier, selon qu'il se trouve ou plus large, ou plus étroit, est rempli de grain; et son extrémité vers le vallon... est entouré de vignes... »

Marier la vigne et les ormeaux, faire alterner la vigne et le blé sur les terrasses aménagées à flanc de coteau, autant de tableaux champêtres, où l'Italie de son temps égale celle des *Géorgiques*.

Mais Montaigne est un voyageur sincère. S'il admire la fécondité de certaines contrées, il décrit aussi exactement la misère d'autres terres, restées incultes malgré les efforts des paysans. Voici, par exemple, les alentours de Corsenne : « *Les montagnes des environs sont presque toutes fertiles en blé et en vignes, au lieu qu'il n'y avait, il y a cinquante ans, que des bois et des châtaignes. On voit encore un petit nombre de montagnes pelées et dont la cime est couverte de neige, mais elles sont assez éloignées de là. Le peuple mange du pain de bois : c'est ainsi qu'ils nomment, par forme de proverbe, le pain de châtaigne, qui est leur principale récolte, et il est fait comme celui qu'on nomme en France pain d'épice. Je n'ai jamais tant vu de serpents et de crapauds. Les enfants n'osent même assez souvent aller cueillir les fraises dont il y a grande abondance sur la montagne et dans les buissons, de peur des serpents...* »

Enfin, avant Stendhal et Mérimée, Montaigne est friand de folklore. A Lucques, sa résidence préférée, il organise un bal populaire, agrémenté de prix pour les meilleures danseuses. Entouré des notabilités locales, il préside la fête avec une joie profonde : « *C'était véritablement un spectacle agréable et rare pour nous autres Français de voir des paysannes si gentilles, mises comme des dames, danser aussi bien...* »

CONCLUSION. — Loin d'être un « *itinéraire sec et rebutant* », le carnet de route de Montaigne nous fait pénétrer dans cette « *arrière boutique* », que les *Essais* entr'ouvrent seulement. Nous n'y voyons pas un Montaigne très différent des *Essais*, et cette ressemblance est le gage de la sincérité de l'auteur. Mais certains traits y sont plus marqués. Dans les *Essais*, Montaigne vise à l'essentiel, et, si peu que ce soit, pose pour la postérité. Il s'amuse au rôle de « naïf », ahuri par le tumulte de son temps, inapte à la gestion d'un domaine, dépourvu de tout sens pratique. Le *Journal de voyage* nous le montre, au contraire, fort à l'aise dans son siècle, et capable d'en goûter tous les plaisirs. Si, dans les *Essais*, poésie et vérité se mêlent comme dans les Mémoires de Goethe, la vérité dans le *Journal* l'emporte sur la transfiguration littéraire. Cette esquisse familière, et qui n'était pas destinée au public, aide beaucoup à comprendre et à aimer Montaigne. Les « *reliques* » du philosophe ne produisent peut-être pas de miracle, comme celles d'un saint, mais elles éclairent les *Essais* mieux que la « *vieille lampe d'Epictète* »

Montaigne vu par les Jansénistes.

★ Que Pensez-vous de l'opinion suivante extraite de l'entretien supposé entre M. de Sacy et Pascal :

« Montaigne est incomparable pour confondre l'orgueil de ceux qui, hors la foi, se piquent d'une véritable justice; pour désabuser ceux qui s'attachent à leurs opinions et qui croient trouver dans les sciences des vérités inébranlables... Et Montaigne est absolument pernicieux à ceux qui ont quelque pente à l'impiété et aux vices... »

COMPRENDRE LE SUJET

L'*Entretien entre M. de Sacy et Pascal* est un texte fort controversé. Il en existe au moins cinq manuscrits, et, au début du siècle, Gazier, à qui les études jansénistes doivent tant, parti des diverses versions, a cru pouvoir remonter jusqu'à l'archétype de Fontaine. Mais, depuis, M. Maurice Rat dans une critique aussi avisée que savante, a mis en doute l'authenticité du dialogue. Il y voit une dissertation philosophique exposant tour à tour les doctrines opposées du stoïcisme et du scepticisme, ces deux formes de la philosophie s'inclinant finalement devant la foi. Prêter des arguments à des personnages illustres comme Pascal et M. de Sacy donne un relief incontestable à la discussion avec un air de vraisemblance.

Mais le problème de l'authenticité de l'entretien dépasse les limites de la dissertation. Les opinions émises par les interlocuteurs sont conformes à l'attitude prise par les Jansénistes à l'égard de Montaigne. Il s'agit d'un jugement sur les ***Essais,*** jugement qui comporte un éloge du scepticisme, quand il n'atteint pas la foi, mais aussi des réserves visant l'influence néfaste de Montaigne sur les Libertins. Cette opinion s'explique-t-elle seulement en fonction de la doctrine janséniste, a-t-elle une portée plus générale, et pouvons-nous l'admettre de nos jours, alors que la connaissance de Montaigne a été enrichie et modifiée par de nombreux travaux ? Telle est la question à examiner.

AMASSER LES MATERIAUX

Il convient de lire en entier l'***Entretien,*** le sujet se trouvant dans sa conclusion. Le début de l'entretien souligne l'accord entre Pascal et M. de Sacy : Pascal, instruit par Epictète et Montaigne, se rencontre avec M. de Sacy, nourri de Saint-Augustin; l'un comme l'autre constatent la vanité des ambitions humaines en dehors de la foi. Pascal loue dans Epictète son obéissance à la volonté divine et son sens du devoir : ***« J'ose dire qu'il méritait d'être adoré, s'il avait connu son impuissance... Aussi, comme il était terre et cendre, après avoir si bien compris ce qu'on doit, voici comment il se perd dans la présomption de ce qu'on peut. »*** En revanche, Montaigne, lui, avoue l'impuissance humaine et s'en délecte : ***« Il met toutes choses dans un doute***

universel et si général, que ce doute s'emporte soi-même... C'est dans ce doute qui doute de soi et dans cette ignorance qui s'ignore, et qu'il appelle sa maîtresse forme, qu'est l'essence de son opinion. » Le doute est l'arme souveraine contre l'autorité du droit, des traditions historiques, contre l'assurance des hérétiques, qu'il combat particulièrement dans l'*Apologie de Raymond Sebond,* contre la superbe des philosophes et des savants. « *Il gourmande si fortement et cruellement la raison dénuée de la foi, que, lui faisant douter si elle est raisonnable..., il la fait descendre de l'excellence qu'elle s'est attribuée et la met par grâce en parallèle avec les bêtes...* » Cette présentation de la pensée de Montaigne plonge M. de Sacy dans l'admiration, mais ne l'empêche pas d'élever des objections. Il approuve toutes les critiques contre la raison, mais condamne les conséquences morales du doute. Montaigne « *agit en païen* », il se contente de suivre les mœurs de son pays. Sa philosophie, certes, est « *naïve, familière, plaisante, enjouée, et pour ainsi dire, folâtre* », mais, à l'inverse d'Epictète, s'il connaît l'impuissance de l'homme, il ignore le devoir, « *il s'abat dans la lâcheté* ». La conclusion, c'est qu'Epictète et Montaigne, malgré leur mérite, conduisent à des fautes opposées : Epictète « *combat la paresse, mais mène à l'orgueil* », Montaigne est « *incomparable pour confondre l'orgueil...* », mais il est « *absolument pernicieux à ceux qui ont quelque pente à l'impiété et aux vices* ».

Complétons cette mise en place du jugement par de l'authentique Pascal, qui n'en diffère d'ailleurs que peu pour le fond :

« *Il inspire une nonchalance du salut, sans crainte et sans repentir. Son livre n'étant pas fait pour porter à la piété, il n'y était pas obligé; mais on est toujours obligé de n'en point détourner. On peut excuser ses sentiments un peu libres et voluptueux en quelques rencontres de la vie; mais on ne peut excuser ses sentiments tout païens sur la mort; car il faut renoncer à toute piété si on ne veut au moins mourir chrétiennement; or, il ne pense qu'à mourir lâchement et mollement par tout son livre.* » (Section II, pensée 63.) Indifférence à l'égard de la vie future, mollesse, lâcheté, tels sont les principaux griefs que l'on retrouve à la fois dans l'*Entretien* et dans les *Pensées.*

Comment maintenant juger du bien-fondé des accusations, sinon en examinant le texte même des *Essais ?* Le scepticisme de Montaigne s'y trouve partout, puisque dans l'exemplaire de Bordeaux il a ajouté mainte remarque ironique au texte de 1580 et de 1588. Néanmoins, les chapitres où il est exposé avec le plus de vivacité sont l'essai *de la coutume,* l'essai *des Cannibales* et surtout l'*Apologie de Raymond Sebond,* dont les principaux arguments sont résumés par l'*Entretien.* Dans l'essai *de la coutume,* Montaigne montre la puissance de l'habitude dans les divers aspects de la vie et se divertit à citer les coutumes les plus extravagantes. La conclusion, c'est que l'imagination et la coutume sont plus puissantes que la raison : « *Ce qui est hors les gonds de la coutume, on le croit hors les gonds de la raison... C'est par l'entremise de la coutume que chacun est content du lieu où la nature l'a planté et les sauvages d'Ecosse n'ont que faire de la Touraine...* » Le chapitre *des Cannibales* décrit la félicité des sauvages du Brésil, beaucoup plus sages que les Européens civilisés. Vivant selon la Nature, ils ne tombent pas dans nos vices et ne méritent pas le nom de sauvages : « *Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage... Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits que la Nature produit d'elle-même.* » L'*Apologie* est de loin le plus vaste et le plus important chapitre. Après avoir rappelé dans le début qu'en religion la foi et la grâce sont souveraines, Montaigne

entreprend de « ***froisser et fouler aux pieds l'orgueil et l'humaine fierté*** ». L'homme qui s'imagine qu'il est le roi de la Création est aussi sot qu'un oison. Pourquoi celui-ci ne dirait-il pas : « ***Toutes les pièces de l'Univers me regardent; la terre me sert à marcher, le soleil à m'éclairer,*** etc. » Et de développer les exemples où l'intelligence des animaux surpasse celle de l'homme comme chez les abeilles, les araignées, etc. Sommes-nous sûrs que nous leur commandons ? « ***Quand je joue avec ma chatte, qui sait si elle passe son temps de moi plus que je ne fais d'elle ?*** » La science se perd dans les contradictions et ne constitue qu'un « ***fagotage d'âneries*** »; les Philosophes n'approchent pas de la vérité; comme les autres hommes, ils sont victimes de la faiblesse et des illusions des sens. Suspendus dans une cage aux tours de Notre-Dame, ils tremblent de peur malgré tous les raisonnements. La seule attitude du sage est de poser l'éternelle question : « ***Que sais-je ?*** »

ORGANISER LES MATERIAUX

INTRODUCTION. — Montaigne connaît un très vif succès au XVIIe siècle. Les ***Libertins,*** mondains incrédules et intellectuels épris de science, prennent les ***Essais*** comme bréviaire et étendent le scepticisme de Montaigne à tous les domaines. Aussi les ***Essais*** sont-ils mis à l'index, et les Jansénistes combattent-ils leur influence, tout en utilisant certains des arguments contre l'orgueil de la raison humaine. De là ce jugement nuancé, qui forme la conclusion de l'***Entretien entre Pascal et M. de Sacy : Montaigne est incomparable,*** etc. ».

EXPLICATION. — Au cours de l'***Entretien,*** Montaigne a été opposé à Epictète, ce dernier représentant la certitude de la raison et le sens du devoir, celui-là le doute et la mollesse morale. Montaigne, au regard de la vie chrétienne, a donc à la fois de grandes qualités et de graves défauts. Son mérite, c'est d'être « ***incomparable pour confondre l'orgueil*** ». Entendons par là toutes les formes de l'orgueil et de la confiance humaine : il ne peut y avoir de « ***véritable justice*** » entre les hommes influencés par la coutume, l'esprit de caste, les préjugés et les passions; aucune opinion humaine n'atteint la vérité par elle-même et n'est stable; la multiplicité des écoles philosophiques prouve que les opinions, même sur les questions les plus importantes de la condition humaine, sont diverses et variables à l'infini. Les sciences n'offrent pas davantage de « ***vérités inébranlables*** », puisque les savants ne s'accordent pas dans leurs théories et proposent des hypothèses contradictoires sur l'origine de la matière. Ainsi Montaigne humilie la raison devant la foi et fournit des arguments contre les impies.

Mais s'agit-il d'une humilité chrétienne comparable à celle des Pères de l'Eglise, et notamment de Saint-Augustin, qu'invoque M. de Sacy ? Nullement ! La sagesse de Montaigne est tout humaine et même « païenne ». Le doute ne le conduit pas aux élans de la foi, mais à un épicurisme heureux, sans appréhension du salut. Son scepticisme peut donc être « ***pernicieux*** » pour ceux qui ont quelque penchant à l'incrédulité ou qui cherchent des excuses à leur morale relâchée. Le scepticisme est une arme à double tranchant. S'il détruit la présomption, il peut aboutir à la négation des meilleurs principes, à l'indifférence religieuse et à la complaisance pour les vices. Montaigne a pris soin de placer la foi hors du doute, mais ses disciples liber-

tins ont considéré cette réserve comme une simple précaution, et ont fait le saut. Les ***Essais*** constituent donc un document inestimable pour la connaissance de l'homme, mais on ne doit pas en adopter les conclusions; au doute, qui rabaisse l'homme, il faut faire succéder la foi, qui le relève.

DISCUSSION. — Que devons-nous penser de ces éloges et de ces critiques ? Les uns et les autres sont-ils pleinement justifiés ?

a) **Part de vérité.** — Montaigne est incomparable pour tourner en dérision toutes les formes de la vanité humaine. Armé de nombreuses lectures, ayant l'expérience du Parlement et de la vie de cour, puis mûri par les voyages, les missions politiques et les épreuves de la guerre civile, il ne se laisse pas duper par les simagrées, et, nouveau Socrate, il dénonce les faux justes et les faux savants. Il sait que les lois ne sont pour la plupart que des usages, nullement fondés en raison; qu'il est honteux que ***« la justice soit refusée à qui n'a de quoi la payer »,*** que les jugements varient selon les révolutions politiques : ***« Combien ai-je vu de condamnations plus criminelles que le crime ! »***. Aux hommes, qui sont sûrs d'eux-mêmes et se croient toujours dans la vérité, il montre l'instabilité de nos opinions, la faiblesse et les illusions des sens, la diversité des coutumes. Dans l'***Apologie,*** que résume avec précision l'***Entretien,*** Montaigne rassemble tous les arguments du Pyrrhonisme antique et leur ajoute ses propres remarques. Ni les Philosophes, ni les Savants ne peuvent se vanter de connaître la vérité. Devant la maladie, devant la mort, les simples paysans sont plus courageux que les disciples des Stoïciens. Pascal, à son tour, a puisé ses armes dans cet arsenal contre la raison. La conclusion du célèbre passage, où il place l'homme devant l'infini de grandeur et l'infini de petitesse dérive de l'argumentation de Montaigne, même si l'accent est différent : ***« Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti. »***

Mais cette ignorance qui plonge Pascal dans l'angoisse ne semble pas tourmenter Montaigne. Au début de sa quête philosophique, il a cru dans la vertu stoïcienne, puis il a évolué vers le scepticisme et a trouvé dans la question ***« que sais-je ? »*** la formule convenant à l'incertitude humaine. Enfin, son scepticisme s'est accommodé d'un épicurisme souriant. Après avoir proclamé que la mort est le ***but*** de la vie, il ne voit plus en elle que le ***bout : « Si vous ne savez pas mourir, ne vous chaille, Nature vous en informera sur-le-champ. »*** Les ***Essais*** ne sont pas une préparation à la mort, mais un art de vivre, conformément à la Nature et aux usages. La seule règle, c'est ***« Vivre à propos »***. Il convient d'organiser sa vie en fonction de ses possibilités, sans chercher à se dépasser, ***« sans miracle et sans extravagance »***. ***« Nature est un doux guide... »*** Comme on comprend que les Libertins et les âmes faibles du XVIIe siècle aient trouvé dans les ***Essais*** des excuses pour vivre mollement ! L'irritation de Pascal et des Jansénistes s'explique aisément

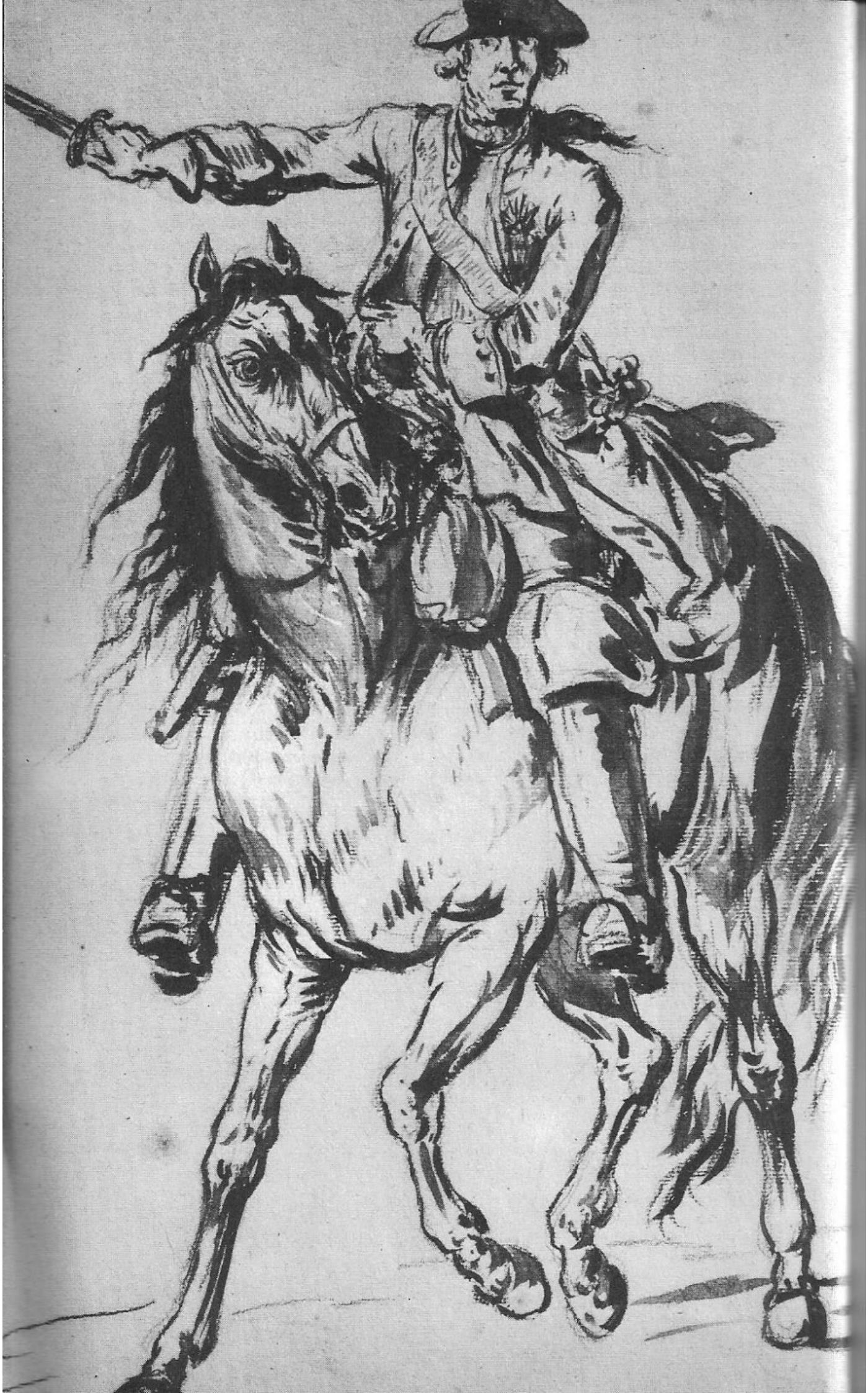
b) **Réserves.** — Le scepticisme et l'épicurisme de Montaigne n'expriment ni toute sa personnalité, ni tous les aspects des ***Essais.*** Montaigne n'est pas un doctrinaire, mais un homme à la recherche de sa propre vérité. Les leçons qu'il nous propose sont le fruit de ses lectures et de ses expériences. Il est facile de lui reprocher son manque d'héroïsme à la fin de sa mairie, lorsque la peste ravage Bordeaux, ou ses conseils de modération

en politique comme en morale. Mais en quel siècle a-t-il vécu ? Dans une France déchirée par les conflits religieux et les luttes des factions, au milieu du déchaînement de toutes les passions, qui se cachaient sous le drapeau de la foi. Le mérite de Montaigne, c'est d'être demeuré plein de modération et de sagesse parmi tant de forcenés.

Dans le domaine religieux, les appréhensions des Jansénistes paraissent excessives. Montaigne ne peut être tenu responsable des impiétés de ses disciples « ***libertins*** ». L' ***Entretien*** note très justement que l'***Apologie*** vise, au moins partiellement, les hérétiques, c'est-à-dire les Protestants, mais il y a plus : on ne peut oublier que Montaigne resta attaché à l'Eglise catholique, comme son ami La Boétie, alors que deux de ses frères adhéraient à la Réforme. On sait maintenant que son influence fut prépondérante dans le choix de la religion catholique par sa nièce, devenue sainte Jeanne de Lestonnac. Ce n'est pas par simple politesse de cour que le Pape le félicita, en audience privée, d'avoir fidèlement défendu la cause catholique. La publication au XVIIIe siècle du ***Journal de Voyage,*** loin de renforcer le scepticisme des ***Essais,*** fait apparaître un catholique accomplissant un vœu à Notre-Dame-de-Lorette et un auditeur fidèle des sermons des Jésuites à Rome. Bien plus, dans une savante exégèse, le P. Sclafert a mis en relief l'humilité chrétienne que contient l'***Apologie.*** Montaigne ne nous semble donc pas aussi « ***pernicieux*** » qu'il le parut à l'ardent et intransigeant Pascal.

CONCLUSION. — Le scepticisme est l'aspect le plus visible de la pensée de Montaigne. L'ampleur de l'***Apologie,*** le brillant des saillies contre la raison, le pittoresque des exemples, le plaisir que prend Montaigne à se moquer, masquent la complexité de l'œuvre, toute en nuances et en perpétuels retours. L'***Entretien*** a raison de mettre les admirateurs de Montaigne en garde contre le laisser-aller et la nonchalance que le sceptique affiche. Montaigne ne vise ni à la sainteté, ni à l'héroïsme, mais à des vertus quotidiennes, qui ont aussi leur prix. Avant Pascal, et presque dans les mêmes termes, Montaigne s'était dépeint en disant : ***« Il n'est ni ange, ni bête, mais homme. »***

LE XVIIe SIÈCLE



I. – L'époque Louis XIII

Descartes (1596-1650).

★ **Que pensez-vous de cette remarque de Péguy ?**

« Descartes, dans l'histoire de la pensée, ce sera toujours ce cavalier français, qui partit d'un si bon pas. »

INTRODUCTION. — L'épithète ***cartésien*** est tantôt un éloge, tantôt un blâme. Elle caractérise le bon sens, la logique, l'esprit géométrique, tout ce que l'esprit français a de solide et de clair. Mais elle s'applique aussi au pédant fuyant la vie et se perdant dans les abstractions; à l'intelligence incapable de goûter les caprices de l'imagination et les nuances du sentiment. Le portrait de Descartes ne dément pas ce double sens : vêtement sombre et strict, simple rabat blanc, visage grave et méditatif, aux traits rudes, comment pourrait-on imaginer autrement l'auteur du ***Discours de la Méthode,*** du philosophe austère, qui inaugure l'ère de la raison ? Et, cependant, ce n'est pas en magister, mais en ***cavalier*** que le poète Péguy voit Descartes : ***« Descartes, dans l'histoire de la pensée... d'un si bon pas. »***

EXPLICATION. — Or, le ***cavalier*** est d'un aspect tout différent : son chapeau s'orne d'un panache, il porte rapière, est chaussé de bottes à l'écuyère; il s'avance dans la vie, l'air avantageux et provocant, affrontant l'obstacle sans hésiter, sans même réfléchir. C'est Cyrano ou d'Artagnan, Rodrigue défiant le Comte, Condé chargeant à Rocroi, les folles chevauchées de Murat, les conquêtes de Lyautey, le sacrifice des cadets de Saumur. Dans le domaine de la pensée et de l'art, le ***cavalier*** s'oppose au pédant comme le jour à la nuit. Montaigne écrivant des chapitres sans suite, ***par sauts et gambades,*** avec le ton de la conversation, familier et pittoresque, vise au style ***cavalier.*** Un cardinal de Retz, un de La Rochefoucauld, dédaignant les règles de la rhétorique comme les platitudes de la logique, et trouvant d'un coup le trait juste ou l'image inoubliable, manient la plume à la cavalière. Un Théophile de Viau, un Saint-Amant, préférant les effets heurtés du ***Baroque*** à la régularité, l'imagination et la fantaisie à la raison méritent encore le nom de ***cavalier,*** mais Descartes ? Péguy n'a-t-il pas voulu, par un paradoxe, attirer l'attention sur des aspects méconnus du philosophe et de l'homme, et souligner qu'il appartient, lui aussi, au siècle de Louis XIII, comme la jeunesse de Corneille ? La froideur, le culte de la raison, ne seraient-ils qu'un masque couvrant une nature plus riche et plus variée, capable à ses heures d'inconséquences et de passions, une logique se divertissant à manier le paradoxe et à déraisonner. Le philosophe serait un hardi compagnon s'engageant dans la carrière philosophique droit

Parrocel, XVIIe siècle. Un cavalier (cl. Giraudon).

devant lui et ouvrant de sa charge une brèche pour la piétaille de ses successeurs. En somme, l'homme des avant-gardes, qui s'avance sur un terrain encombré de préjugés et d'erreurs, et saute par-dessus les obstacles : un héros de Corneille qui manie la plume comme l'épée.

DISCUSSION. — Ce portrait de Descartes à la Mousquetaire est-il ressemblant ?

1. Part de vérité. — ***Le « cavalier » au collège :*** Descartes assure lui-même qu'il fut un élève appliqué et que ses maîtres de La Flèche étaient excellents. Est-ce à dire cependant que Descartes se satisfaisait d'assimiler docilement leur enseignement ? Il a beau estimer les langues anciennes, pratiquer la lecture, cette ***conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés,*** considérer que la philosophie était mieux enseignée à La Flèche que partout ailleurs, il constate que tout ce savoir ne mène à rien. Les mathématiques, elles-mêmes, qui plaisaient à son esprit à cause ***de la certitude et de l'évidence de leurs raisons*** ne comblent pas son besoin de vérité. Entre les connaissances acquises au collège et la vie réelle, il y a une cassure, que n'admet pas Descartes. Adieu donc collège et université, et vive l'aventure ! ***« ... me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde, j'employai le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées, à fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, à recueillir diverses expériences, à m'éprouver moi-même dans les rencontres que la fortune me proposait... » (Discours de la méthode.)*** Voilà une indépendance d'esprit et un sens de la vie, qui rappellent cet autre « cavalier » que fut Montaigne.

— ***Le grand livre du monde.*** Les étudiants voyageaient beaucoup, changeant souvent d'université, pour entendre des maîtres illustres, mais ce n'est pas ainsi que Descartes compte s'instruire : partout l'enseignement est fondé sur le principe d'autorité, si contraire à l'esprit de progrès. Aussi, Descartes ne s'attache pas spécialement aux universités. Il n'est plus un étudiant avide d'entasser documents et diplômes, mais un homme, pleinement homme : ***« Toutefois, j'ai ici à considérer que je suis homme »,*** pourra-t-il écrire dans la ***Première Méditation.*** Il ne voyage pas non plus, comme le fit Montaigne, en seigneur cossu, accompagné d'une escorte d'amis et de valets, mais en cavalier seul, encore moins que Montaigne soucieux de visites protocolaires. De 1618 à 1628, il ne cesse de parcourir l'Europe s'informant de tout. En 1618-1619, il fait partie de l'armée hollandaise; en 1620, on le retrouve dans celle du duc de Bavière. Ni le patriotisme, ni l'intérêt ne le poussent à l'aventure militaire, mais la curiosité; s'il s'est engagé dans les troupes de Maurice de Nassau, nous dit son biographe Baillet, c'est ***« pour étudier les mœurs différents des hommes plus au naturel, et pour tâcher de se mettre à l'épreuve de tous les accidents de la vie ».*** Afin de sauvegarder son indépendance, il refuse de recevoir une solde et, de ses années de service, ne conserve qu'un doublon espagnol comme souvenir. A-t-il vraiment combattu ? On n'en sait rien, mais il eut un duel et écrivit un ***Art d'escrime.*** Cette hardiesse de cavalier, il la manifesta au moins une fois dans une circonstance mémorable. Revenant d'un long voyage en Europe du Nord, il avait loué un petit bateau à des mariniers hollandais. Ceux-ci le ***prenant plutôt pour un marchand forain que pour un cavalier*** et se fiant à son air tranquille, complotent de le tuer. Mais Descartes, qui se

familiarisait avec la langue des pays où il résidait, ayant compris leurs propos, *tira l'épée d'une fierté imprévue, leur parla en leur langue, d'un ton qui les saisit, et les menaça de les percer sur l'heure, s'ils osaient lui faire insulte. Ce fut en cette rencontre qu'il s'aperçut de l'impression que peut faire la hardiesse d'un homme sur une âme basse; je dis une hardiesse qui s'élève beaucoup au-dessus des forces et du pouvoir d'exécution; une hardiesse qui, en d'autres occasions, pourrait passer pour une pure rodomontade...* Sommes-nous assez loin d'un philosophe de cabinet ? — Sans doute, après 1628, sa vie est plus sédentaire, et, pour méditer plus à l'aise, il évite les tracas du monde. Pourtant, sur les instances de la reine Christine de Suède, il se rend à Stockholm. Bien qu'il eût de naissance un poumon atrophié et que les médecins l'eussent condamné, il se résout à cette nouvelle aventure, après avoir d'abord décliné l'offre : « *J'avoue qu'un homme qui est né dans les jardins de la Touraine et qui est maintenant en une terre où, s'il n'y a pas tant de miel qu'en celle que Dieu avait promise aux Israélites, il est croyable qu'il y a plus de lait, ne peut si facilement se résoudre à la quitter pour aller vivre au pays des ours, entre des rochers et des glaces.* » Cette appréhension, qu'il tourne en boutade, était fondée : le climat rude, les audiences matinales de la reine, qui reçoit son enseignement à cinq heures du matin, détruisent sa santé. Il meurt à 53 ans, le 11 février 1650.

— ***La plume du cavalier.*** Dans une existence aussi mouvementée, les spéculations philosophiques et scientifiques n'occupent qu'une partie des journées. Non que Descartes gaspille les heures dans les salons précieux, dans les cabales littéraires ou les complots politiques, mais il accorde une place aux passions et aux loisirs : « *La philosophie que j'étudie ne m'enseigne point à rejeter l'usage des passions.* » Il insiste même sur l'importance des heures livrées à l'imagination : « *Je n'ai jamais employé que fort peu d'heures par jour aux pensées qui occupent l'entendement seul et j'ai donné tout le reste de mon temps au relâche des sens et au repos de l'esprit.* » Il est vrai qu'il ne faut pas entendre par ***imagination*** la « folle du logis », mais les inventions audacieuses non confirmées par la déduction et l'expérience, les conversations sérieuses avec les autres savants et philosophes, et ces longs entretiens épistolaires avec le P. Mersenne, la princesse Elisabeth ou la reine Christine. Il n'en est pas moins vrai que le penseur ne limite pas sa pensée à la seule méthode scientifique et qu'il essaie toutes les formes d'investigation. Comment, d'ailleurs, découvre-t-il le but de sa vie ? Ce n'est pas au bout de longs raisonnements, mais dans une nuit d'enthousiasme (10 novembre 1619), qu'il entrevoit la possibilité de jeter ***les fondements d'une science admirable.*** Sa vocation philosophique est confirmée par des songes et des visions, qui l'incitent à faire un pèlerinage à Notre-Dame de Lorette. Cette réforme de toutes les connaissances, il l'applique aux sujets les plus divers : en 1619, il rédige un ***Abrégé de Musique;*** de 1619 à 1621, de brefs essais éclairent sa vie privée et ses recherches morales; en 1628, c'est l'***Art de l'Escrime.*** Et, en même temps, il a sur le chantier un vaste ***Traité du Monde.*** Sans doute, les œuvres les plus célèbres demeurent le ***Discours de la Méthode*** (1637), les ***Méditations métaphysiques*** (1647), les ***Principes de philosophie*** (1647) et le ***Traité des Passions de l'Ame*** (1649). Mais il ne faut pas oublier les ouvrages où la philosophie rejoint étroitement la science : ***La Description du corps humain et la Formation de l'animal*** (publié en 1664), le ***Traité du monde ou de la lumière*** (1677). Ce philosophe et physicien n'hésite pas, le cas échéant, à être poète et à composer pour

l'anniversaire de la reine Christine un ballet, ***La naissance de la paix !*** L but unique de ses études, de ses voyages et de ses travaux, c'est l'acquisition de la sagesse, qui n'est pas seulement « ***la prudence dans les affaires, mais une parfaite connaissance de toutes les choses que l'homme peut savoir tant pour la conduite de sa vie que pour la conservation de sa santé et l'invention de tous les arts*** ». Si la médecine déçoit ses espérances, l'expérience lui enseigne la constance « ***Au lieu de trouver le moyen de prolonger la vie, j'en ai trouvé un autre bien plus aisé et plus sûr, qui est de ne pas craindre la mort.*** »

2. Réserves. — Ne confondons pas cependant Descartes et Cyrano de Bergerac. L'imagination de Descartes est plus vaste que celle de Cyrano, puisqu'elle invente un système de l'Univers, alors que Cyrano se contente d'explorer la Lune. Mais cette imagination n'est pas un roman d'anticipation où la puérilité côtoie l'intuition géniale. Si les théories de Newton ont détruit celles de Descartes, n'est-ce pas la rançon du progrès ? Qui sait si l'hypothèse des ***tourbillons,*** traduite dans le langage actuel des savants, et mieux entendue, ne servira pas un jour à de nouvelles recherches ? Descartes accorde une place non seulement à la métaphysique, mais au mysticisme suspect des ***Roses-Croix !*** La meilleure, cependant, demeure celle de la raison et du bon sens, c'est-à-dire du jugement. Ce ***cavalier*** est un ***cavalier français,*** un Tourangeau, qui a les pieds sur terre et ne perd pas sa route en vaines démarches. Il ne se laisse pas non plus séduire par les feux d'artifice du scepticisme. Libre aux légers ***Libertins*** de paraphraser l'***Apologie de Raymond Sebond,*** Descartes, qui a mis en pratique les ***Essais,*** sait bien que le doute ne peut être universel. Tout le ***Discours de la Méthode*** est fondé au contraire sur l'existence et sur la croyance éclairée par la méthode : « ***Si je doute, je pense, je ne puis douter que je pense, et si je pense, je suis : Cogito ergo sum.*** »

CONCLUSION. — Descartes, pour ses descendants comme pour ses contemporains, n'est donc pas un aventurier de la pensée, mais l'auteur du ***Discours de la Méthode.*** C'est parce qu'il est parti ***d'un si bon pas*** que cette méthode est devenue une logique pratique et l'une des sources de la connaissance scientifique moderne. Mais le mérite de Descartes, c'est aussi de n'avoir sacrifié aucune des ressources de l'imagination en instaurant le règne de la raison. La philosophie du « ***Condé du Discours de la Méthode*** » (Paul Valéry) n'est ni statique, ni définitive : elle invite à suivre le cavalier et à le dépasser : « ***Une grande philosophie n'est pas celle qui est invincible ou qui a une fois vaincu; c'est celle qui une fois s'est battue. Une grande philosophie n'est pas une philosophie sans reproche, c'est une philosophie sans peur.*** »

Corneille (1606-1684).

Corneille, premier tragique français, n'est-il pas aussi le premier auteur comique ?

INTRODUCTION. — Les tragédies de Corneille connaissent de nos jours un regain de jeunesse. Comme si notre époque voulait faire mentir l'épigramme de Boileau : « *Après Agésilas, hélas,* etc... », on reprend les pièces de la vieillesse; naguère, *Suréna* obtint un vif succès, et le « Vieux Colombier » joua *Attila.* Mais cette ferveur tragique contribue à jeter dans l'oubli d'autres aspects de Corneille. L'héroïsme, la gravité, font oublier la fantaisie souriante des comédies. Le triomphe de Molière, par ailleurs, fait considérer celles-ci comme des ébauches imparfaites. La réalité est tout autre : les comédies de Corneille constituent un théâtre original, d'une conception et d'une facture très différentes de celles de Molière; elles méritent d'être étudiées pour elles-mêmes, et pourraient être reprises, pour la plupart, avec autant de bonheur que *Le Menteur,* qui figure toujours au répertoire de la « Comédie française ».

DEVELOPPEMENT. — Selon la tradition, c'est l'amour qui transforma Corneille d'avocat en poète. Pierre Corneille était épris de Catherine Hue; il se savait gauche et timide, mais faisait confiance à sa plume, déclarant lui-même :

En matière d'amour, je suis fort inégal :
J'en écris assez bien et le fais assez mal;
J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville...

Corneille avait contre lui un défaut plus grave que la timidité : il était moins riche que la famille de Catherine, et celle-ci obéit à la sagesse intéressée de ses parents. De cet amour contrarié naquit la première comédie de Corneille, *Mélite.* L'acteur Mondory, passant à Rouen, prit la pièce et la joua à Paris. Le succès de *Mélite,* non seulement fit connaître le nom de son auteur, mais permit à Mondory de s'installer à demeure à Paris et de fonder le théâtre du Marais, rival de l'Hôtel de Bourgogne. Désormais, les comédies se succèdent rapidement; leur chronologie exacte est incertaine, mais leur rythme est bien connu : de *Mélite* (1628) au *Cid* (1636-1637), Corneille a composé une tragi-comédie : *Clitandre* et cinq comédies : *La Veuve, La Galerie du Palais, La Suivante, La Place royale, L'Illusion comique.* Devenu l'auteur tragique le plus glorieux de son temps, il ne pensera pas déchoir en écrivant encore deux comédies contemporaines de *Polyeucte* et de *La Mort de Pompée : Le Menteur* (1643) et *La Suite du Menteur* (1644). La comédie n'est donc pas à ses yeux un délassement de jeunesse ou un genre mineur, mais une forme durable de son inspiration poétique.

« Mélite ». — Lorsque Corneille donne ***Mélite*** à Mondory, la comédie spirituelle n'existe pas encore en France. Les vendeurs d'orviétan, les camelots, jouent sur les tréteaux de courtes saynètes comparables aux parades de cirque; les comédiens, eux, interprètent des farces populaires, venues des fabliaux médiévaux. De cette tradition populaire, Molière tirera souvent profit, témoin ***Le Médecin malgré lui,*** adapté du ***Vilain Mire.*** Corneille, au contraire, s'en écarte. Il se flatte de reproduire la conversation des « honnêtes gens » dans ***Mélite,*** et d'écrire des comédies que des jeunes filles du monde puissent voir sans rougir. **Son modèle est la comédie espagnole,** aux intrigues compliquées, aux sentiments romanesques et délicats, dont les principaux rôles sont des jeunes gens de bonne famille, le gros comique étant laissé aux valets et aux bouffons traditionnels, comme le « soldat fanfaron ». **L'intérêt principal réside dans les jeux du cœur et de l'esprit, dans la fantaisie et le réalisme.** Corneille prend sa revanche sur la scène et donne à ses jeunes premiers l'aisance et la faconde qui lui manquaient en ville. Les jeunes filles sont à la fois aimables et sages, partagées entre le rêve d'une passion idéale et la réalité d'un mariage bien assorti. Corneille leur a donné un peu de son imagination et beaucoup de son sens pratique. Le ton des dialogues n'est jamais vulgaire, ni cru. Il emprunte souvent au langage des « ruelles » les métaphores ingénieuses et les compliments hyperboliques, se rapprochant ainsi de la tragi-comédie; mais ce style fleuri, qui rappelle les fadaises de salon, est vite relevé par un trait vif et malicieux, qui montre assez que les personnages ne sont pas dupes de leur éloquence. L'observation de la vie, la connaissance du cœur s'expriment alors avec une simplicité et une netteté aussi fermes que les fameux vers « frappés en médaille » des tragédies.

Mélite met en scène cinq personnages, trois jeunes gens et deux jeunes filles. Le jeu consiste à organiser deux mariages, non sans interférences préalables. L'un des soupirants est poète, Tirsis; mais c'est un poète désabusé, qui préfère dans le mariage Plutus à Apollon, et déclare rechercher la dot plus que la beauté :

Les beautés, les attraits, l'esprit, la bonne mine
Echauffent bien les draps, mais non pas la cuisine.

Il suffit cependant d'un peu de coquetterie pour que ce cynisme de façade se transforme en lyrisme exalté et que l'intérêt cède devant le cœur. Le succès de la pièce devant le public parisien engage Corneille à persévérer dans un genre à mi-chemin de l'idéalisme souvent invraisemblable des pastorales et du rire gaulois de la farce. Deux comédies l'illustrent avec bonheur, ***La Galerie du Palais*** et ***L'Illusion comique,*** la première mettant surtout en valeur la peinture de la vie contemporaine; la seconde, l'imagination fantaisiste.

« La Galerie du Palais ». — Deux couples de jeunes gens cherchent le bonheur. Lysandre aime Célidée avec l'agrément de Pleirante, le père de celle-ci, tandis que Dorimant aime Hippolyte, fille d'une veuve, Chrysante. Les jeunes filles sont d'honnête bourgeoisie, les jeunes gens, peut-être même de petite noblesse; en tout cas, ils portent l'épée et aiment ferrailler. Lysandre a un écuyer, Aronte; Dorimant aussi, Cléante. Hippolyte est dotée d'une suivante, Florice. Corneille souligne lui-même dans son

Une illustration de « Mélite ». Edition de 1660 (cl. Giraudon).

F. C. delin.

Examen ce qu'a de nouveau ce personnage, qu'il a substitué à la nourrice antique : « *Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de la suivante, qu'une femme représente sur son visage.* » La vraisemblance gagne à cette transformation. La suivante n'est pas une vieille servante toute dévouée à la jeune fille qu'elle a élevée; elle sert ses amours, il est vrai, mais elle y trouve son compte; elle aime l'intrigue pour l'intrigue, et sait profiter de la coquetterie d'Hippolyte. En achetant des « points coupés » pour sa maîtresse chez la lingère, elle s'en fait offrir par la marchande. De même, les écuyers n'ont pas la friponnerie et la gaieté vulgaire des valets traditionnels. Ce sont des caractères, où la vérité de l'esquisse l'emporte sur la recherche de l'effet comique.

Le titre même de la pièce met en évidence cette volonté de réalité. La scène se passe à Paris, mais en des lieux différents, tout d'abord devant les maisons voisines de Célidée et d'Hippolyte. C'est le décor traditionnel de toute comédie : une rue, une place, des maisons, dont l'intérieur se laisse entrevoir. Puis l'action se déroule dans la galerie du Palais de Justice, devant les boutiques d'une mercière et d'un libraire. C'est une **innovation considérable,** et Corneille a pleinement conscience de sa hardiesse : « *J'ai pris ce titre de la Galerie du Palais,* explique-t-il dans l'*Examen, parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire, et agréable pour sa naïveté, devait exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ça été pour leur plaire plus d'une fois que j'ai fait paraître ce même spectacle à la fin du IV*e *acte.* » N'oublions pas que, depuis le Moyen Age, la Galerie du Palais ou de la Sainte-Chapelle était le rendez-vous de la jeunesse élégante. Ses magasins de lingerie et d'orfèvrerie étaient célèbres dans tout Paris. C'est chez la belle lingère de la Galerie que Panurge achète ses mouchoirs. Corneille, et c'est un signe des temps, fait voisiner la lingère et le libraire, coquetterie de la mode et lectures romanesques se complétant chez la jeunesse. La Galerie du Palais est représentée dans les scènes 4 à 7 du premier acte, et aux scènes 12, 13 et 14 de l'acte IV. Elle joue un rôle dans l'action, puisque c'est en achetant un livre que Dorimant aperçoit Hippolyte chez la mercière, et s'en éprend. De plus, ce décor de réalité, avec ses personnages pris sur le vif, présente un intérêt particulier. C'est une petite comédie insérée à l'intérieur de la grande. A l'acte I, nous voyons la lingère et le libraire se complimenter l'un l'autre, en bons voisins, sur le bon état de leurs affaires, puis vanter adroitement leur marchandise à leurs clients. A l'acte IV, le ton change : la lingère bouscule la boîte du libraire, parce qu'elle empiète sur son ouvroir, et le libraire, furieux, s'exclame :

Qu'une femme hargneuse est un mauvais voisin !

L'arrivée de Florice et de Cléante retourne la situation; la lingère et le libraire se confondent en compliments et en sourires professionnels. C'était une véritable gageure pour un auteur, et surtout pour un auteur provincial, que de présenter aux spectateurs parisiens ces images de Paris, où la vérité devait aller de pair avec la stylisation.

A plus forte raison, les personnages importants de la pièce, loin d'avoir des caractères outrés et farcesques, sont **équilibrés comme des êtres réels.** Corneille a donné à chacun les sentiments de son âge et de son sexe. Les

parents ne sont pas des tyrans; ils ne désirent que le bonheur de leurs enfants, mais, instruits par la vie, ils savent lire dans le cœur de ceux-ci mieux qu'eux-mêmes, et n'être pas dupes d'un mouvement de dépit ou de jalousie. Ils plaisantent volontiers et acceptent aussi la moquerie des jeunes gens. Pleirante est heureux que Lysandre courtise Célidée, et, quand il aperçoit le jeune homme, il s'éloigne discrètement pour ne pas troubler l'entretien des amoureux :

Mais tu seras sans moi plus libre à lui parler
Et ta civilité, sans doute un peu forcée,
Me fait un compliment qui trahit ta pensée.

(I, 3.)

Plus tard, lorsque Célidée, prise au jeu qu'elle a organisé, souffre de voir Lysandre visiter Hippolyte et se croit trahie, son père, plus perspicace, remet les choses au point et sauve son bonheur. Les rapports entre Hippolyte et sa mère Chrysante sont tout aussi confiants et rehaussés de tendre affection. A Pleirante, Chrysante déclare :

Monsieur, j'aime ma fille avec trop de tendresse
Pour la vouloir contraindre en ses affections...

Hippolyte, intriguée par l'entretien de sa mère et de Pleirante imagine plaisamment qu'il s'agit de mariage entre eux :

HIPPOLYTE

Il vous parlait d'amour, peut-être ?

CHRYSANTE

Oui : que t'en semble ?

HIPPOLYTE

D'âges presque pareils, vous seriez bien ensemble.

CHRYSANTE

Tu me donnes vraiment un gracieux détour;
C'était pour ton sujet qu'il me parlait d'amour.

HIPPOLYTE

Pour moi ? Ces jours passés, un poète qui m'adore
(Du moins à ce qu'il dit) m'égalait à l'Aurore :
Je me raillais alors de sa comparaison :
Mais si cela se fait, il avait bien raison...

CHRYSANTE

Avec tout ce babil, tu n'est qu'une étourdie.
Le bonhomme est bien loin de cette maladie;
Il veut te marier, mais c'est à Dorimant :
Vois si tu te résous d'accepter cet amant.

(III, 8.)

A aucun moment, les barbons ne songent à épouser des tendrons; ils regardent leur jeunesse avec indulgence et intelligence. Souvent même ils veulent éviter à leurs enfants les déceptions sentimentales qu'ils ont eux-mêmes subies. Quoi de plus naturel, mais en même temps de plus rare au théâtre, que cette affection mutuelle des parents et des enfants ?

Enfin, les deux couples d'amants sont de vrais jeunes gens, à la mode de Louis XIII, certes, mais aussi à celle de toujours. Célidée et Hippolyte sont deux voisines, deux amies d'enfance. Au début de la pièce, on les voit confiantes l'une avec l'autre, allant souper ensemble chez des amis communs; elles s'amusent à se conter leurs succès, les compliments qu'elles reçoivent, et dont elles sont flattées, tout en s'en riant. Célidée n'ignore pas qu'Hippolyte est éprise de Lysandre, son propre fiancé. Au cours de l'intrigue, elles deviendront rivales, mais tout en restant amies, et le double mariage du dénouement les réconciliera définitivement. De même, Lysandre et Dorimant sont des amis. Lysandre s'efforce de faire aboutir l'amour de Dorimant pour Hippolyte. Deviennent-ils rivaux, ils se provoquent en duel, selon l'usage du temps, mais ferraillent sans trop de conviction, leur haine étant toute superficielle. Il ne sera pas difficile de les raccommoder.

Au début de la pièce, la situation est simple : Célidée et Lysandre s'aiment réciproquement. Hippolyte aime vainement Lysandre et est aimée de Dorimant, à qui elle ne laisse pas d'espoir. Et voici le jeu qu'imaginent les deux jeunes filles : Célidée est un peu lasse des compliments de Lysandre et de cet amour si paisible. Elle trouve du piquant à Dorimant, tout nouveau pour elle :

Lysandre me déplaît de me vouloir du bien.

Hippolyte profite aussitôt de cette lassitude et suggère à Célidée de montrer de la froideur à l'égard de Lysandre : ainsi Célidée éprouvera son fiancé et saura si elle est vraiment aimée. La rusée Hippolyte espère bien que Lysandre, dépité, quittera Célidée pour elle-même. Célidée tient parole et reçoit très froidement Lysandre, lui reprochant de lui rendre visite et le congédiant :

Je voulus vous aimer, et je ne le veux plus :
Mon feu fut sans raison, ma glace l'est de même...

Effondré, Lysandre ne sait que protester de sa sincérité et affirmer sa fidélité :

Tu verras ma langueur, et non mon inconstance.

D'un côté comme de l'autre, écuyers et suivantes corsent le jeu. Aronte conseille à Lysandre de punir Célidée en feignant d'aimer Hippolyte. Le loyal Lysandre s'indigne d'abord de cette perfidie :

Faut-il être inconstant pour la rendre fidèle ?

Mais après tout, puisqu'il s'agit d'un simple jeu, pourquoi ne pas tenter cette aventure innocente ? Justement, voici Célidée et Hippolyte ensemble. Lysandre commence un compliment emphatique, selon la galanterie d'usage :

Merveille des beautés, seul objet qui m'engage...

Célidée, croyant la déclaration pour elle, le rabroue, mais Lysandre la détrompe brutalement :

Quoi ? vous prenez pour vous ce que j'adresse ailleurs ?
Adore qui voudra votre rare mérite,
Un change heureux me donne à la belle Hippolyte...

Devant Célidée, d'abord hautaine et ironique, puis furieuse et désolée, Lysandre fait sa cour à Hippolyte, prodiguant les compliments et lui jurant fidélité. Ce serment de fidélité met en fuite Célidée. Hippolyte, de son côté, est trop fine pour ne pas deviner qu'il s'agit là d'un dépit amoureux, mais comment résister longtemps à ce que son cœur appelle depuis toujours ? Le jeu devient réalité, le badinage passion, jusqu'au moment où la vérité l'emporte sur l'artifice. Célidée et Lysandre reconnaissent qu'ils s'aiment toujours, et Hippolyte accepte d'épouser Dorimant.

Dans cette intrigue, **vérité et fantaisie s'associent continuellement.** Les jeunes filles, souvent ironiques et hautaines, ne veulent pas perdre la face devant les jeunes gens; mais, laissées à elles-mêmes, elles avouent leur faiblesse. Les jeunes gens sont de beaux parleurs, habiles à complimenter, mais leur cœur est sincère. Tout le jeu est un prélude à une union heureuse, le feu d'artifice avant les noces. Un siècle avant Marivaux, on trouve dans ***La Galerie du Palais*** un **comique léger et spirituel,** sans qu'aucun personnage soit ridicule, une fantaisie souriante agrémentant l'analyse des sentiments. En inaugurant cette comédie du cœur et de l'esprit, Corneille s'avère le devancier du théâtre de salon, qui s'épanouit avec Marivaux, Musset et Giraudoux. Grâce à lui, la distinction espagnole est devenue pleinement française.

« L'Illusion comique ». — C'est encore d'Espagne que vient le personnage le plus haut en couleur de ***L'Illusion comique,*** mais d'une Espagne qui aime autant les outrances baroques que les délicatesses de la conversation galante. Matamore, le soldat fanfaron, depuis le type dessiné par Plaute, est passé par l'Espagne, où il s'est enrichi de vantardises nouvelles. Le fanfaron est un personnage populaire, que les bateleurs du Pont-Neuf, Tabarin, Gros-Guillaume ou Gauthier-Garguille ont facilement acclimaté à Paris. Au théâtre du Marais, le comédien Bellemore était célèbre dans ce rôle de bravache, parasite vantard et poltron. Quelques mois avant la pièce de Corneille, Mareschal avait représenté un Matamore dans ***Le Railleur ou la satyre du temps,*** et il le reprenait l'année suivante dans une autre comédie directement tirée de Plaute, ***Le Véritable Capitan Matamore*** ou ***Le Fanfaron.*** Mais Corneille ne s'est pas contenté de produire un personnage grotesque, au comique assuré; il l'a transformé, et surtout il l'a incorporé dans une pièce dont la structure est d'une fantaisie unique. Au moment où les règles des unités s'imposent peu à peu sur la scène française, ***L'Illusion comique*** est un **défi à toute régularité :** ***« C'est une galanterie extravagante,*** reconnaît Corneille dans son ***Examen, qui a tant d'irrégularités, qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps. Le premier acte ne semble qu'un prologue; les trois suivants forment une pièce, que je ne sais comment nommer; le succès en est tragique; Adraste y est tué, et Clindor en péril de mort; mais le style et les personnages sont entièrement de la comédie. Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire,***

et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes : c'est un capitan qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux... La cinquième est une tragédie assez courte... Clindor et Isabelle, étant devenus comédiens sans qu'on le sache, y représentent une histoire qui a du rapport avec la leur... »

Le mot **caprice**, en effet, qualifie à merveille ***L'Illusion comique***. Sans cesse, le spectateur va du réel à l'imaginaire, du sérieux au bouffon. Le premier acte se passe dans la grotte d'un magicien, qui évoque les aventures de Clindor pour son vieux père Pridamant. Dans le second, comme sur une autre scène, Clindor et ses comparses jouent eux-mêmes; une intrigue d'amour se mêle aux pitreries de Matamore. Le cinquième acte se déroule dans le décor d'une tragédie, puis dans les coulisses. Aussi le spectateur n'est-il jamais très sûr d'être dans le réel ou dans l'imaginaire, tant l'illusion est parfaite.

Même complexité pour les caractères. Certes, **Matamore** est le fanfaron traditionnel, mais Corneille, aux exploits guerriers, ajoute les conquêtes du cœur. Matamore veut éblouir Isabelle par ses succès féminins :

Quand je veux, j'épouvante; et quand je veux, je charme;
Et, selon qu'il me plaît, je remplis tout à tour
Les hommes de terreur, et les femmes d'amour...

Ce personnage irréel, « *inventé exprès pour faire rire* », par la grâce du poète acquiert même parfois un semblant d'humanité; ses fanfaronnades et ses frayeurs savent se dissimuler, ou plutôt se justifier par une verve où Corneille s'est diverti librement. Vient-il d'être mis en déroute par les valets de Géronte, pour excuser sa fuite il décrit à Clindor le cataclysme qu'aurait produit son épée, ce fer qui vaut une armée :

Oui, mais les feux qu'il jette en sortant de prison
Auraient en un moment embrasé la maison,
Dévoré tout à l'heure ardoises et gouttières,
Faîtes, lattes, chevrons, montants, courbes, filières,
Entre-toises, sommiers, colonnes, soliveaux,
Parnes, soles, appuis, jambages, traveteaux,
Portes, grilles, verroux, serrures, tuiles, pierres,
Plomb, fer, plâtre, ciment, peinture, marbre, verres,
Caves, puits, cours, perrons, salles, chambres, greniers,
Offices, cabinets, terrasses, escaliers.
Juge un peu quel désordre aux yeux de ma charmeuse !

Le spectateur sait fort bien que ce déluge de feu n'appartient pas au fantoche, mais à l'auteur. Qu'importe ! Il rit : c'est l'essentiel. Selon un procédé cher aux Baroques, **Corneille mélange les styles.** Dans une même tirade, Matamore est lyrique, puis vulgaire. On pourrait le prendre pour un jeune premier, soupirant d'amour :

Respect de ma maîtresse, incommode vertu,
Tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu ?

Puis le naturel reprend le dessus. Le souvenir du père provoque les insultes :

Ah ! visible démon, vieux spectre décharné,
Vrai suppôt de Satan, médaille de damné,
Tu m'oses donc bannir...

Est-il surpris par Isabelle en train de piller le garde-manger, il met sa faim sur le compte de l'ambroisie :

Cette ambroisie est fade,
J'en eus au bout d'un jour l'estomac tout malade.
C'est un mets délicat, et de peu de soutien...
A moins que d'être un Dieu l'on n'en vivrait pas bien;
Il cause mille maux, et dès l'heure qu'il entre,
Il allonge les dents, et rétrécit le ventre.

Matamore n'est donc pas simplement un robot à débiter des hâbleries. Il s'adapte aux circonstances, et même dans les postures les plus désavantageuses, son bagout ne faiblit pas.

Il est difficile de dire si la fantaisie, l'amour ou le réalisme l'emportent chez **Clindor.** Ce jeune homme de bonne famille, tout comme Molière, a préféré l'aventure à une situation confortable et honorable. Il quitte la maison paternelle, en prenant quelque argent, et pour gagner Paris vend

Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,
Dit la bonne aventure...

Il ne rougit pas de se faire à l'occasion saltimbanque ou chansonnier, voire romancier, avant de devenir valet de Matamore à Bordeaux, pour les beaux yeux d'Isabelle.

Ce coureur d'aventures, ce beau garçon aimé des dames se comporte en amant courageux. Il blesse son rival Adraste dans un combat inégal, est condamné à mort, et, sur le point d'être exécuté, ne regrette rien de sa passion fatale.

Dans sa prison, pour chasser les sombres images du supplice prochain, il évoque Isabelle :

Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,
Dissipes ces terreurs et rassures mon âme.

Cet amant fidèle ne peut-il se métamorphoser en mari léger, comme une anticipation à la fois de Figaro et du comte Almaviva ? Après avoir séduit Isabelle ne se lassera-t-il pas d'elle ? Ce serait dans la logique du caractère, si l'on en croit Corneille, qui lui donne un rôle de séducteur cynique dans la tragédie du cinquième acte. A Isabelle, qui lui reproche d'aimer la princesse Rosine, il réplique avec désinvolture :

Souffre une folle ardeur qui ne vivra qu'un jour,
Et qui n'affaiblit point le conjugal amour

C'est un personnage de théâtre, qui parle, c'est entendu. Mais ne rappelle-t-il pas le véritable Clindor refusant Lyse pour sa pauvreté :

L'amour et l'hyménée ont diverse méthode :
L'un court au plus aimable, et l'autre au plus commode.
Je suis dans la misère, et tu n'as point de bien.
Un rien s'ajuste mal avec un autre rien;
Et malgré les douceurs que l'amour y déploie,
Deux malheureux ensemble ont toujours courte joie...

C'est un badinage, mais sait-on jamais ? Jusqu'au coup d'épée qu'il donne à Adraste, Clindor s'inquiète-t-il de savoir s'il aime Isabelle pour sa beauté ou pour sa fortune ? Est-il même insensible à la grâce piquante de Lyse ?

En réalité, c'est le jeune homme éternel, heureux de plaire, de jouer avec la vie, et qui retrouve soudain dans l'épreuve le sentiment de l'honneur et de l'amour véritable.

Quelle singulière fille qu'**Isabelle** ! Romanesque et passionnée, elle s'est éprise de Clindor malgré la différence de situation, et repousse les avances d'Adraste, jeune et riche. Mais, en même temps, elle est raisonneuse et volontaire avec son père, presque insolente. Pour justifier son aversion à l'égard d'Adraste, elle invoque les lois mystérieuses de l'amour :

Par un secret instinct, que je ne puis nommer,
J'en fais beaucoup d'état, et ne le puis aimer.
Souvent je ne sais quoi que le ciel nous inspire
Soulève tout le cœur contre ce qu'on désire,
Et ne nous laisse pas en état d'obéir
Quand on choisit pour nous ce qu'il nous fait haïr...

Clindor est-il emprisonné, Isabelle se désole et songe au suicide, tout en maudissant la rigueur de son père :

Je veux perdre la vie en perdant mon amour :
Prononçant ton arrêt, c'est de moi qu'on dispose;
Je veux suivre ta mort, puisque j'en suis la cause...

Lyse lui apprend-elle qu'elle peut sauver Clindor, mais qu'elle devra le suivre dans une fuite hasardeuse, Isabelle est prête à accompagner son amant jusqu'aux enfers. En un instant, elle fait son bagage, prend l'argent de son père et court délivrer Clindor

Avec lui, elle se cachera dans une troupe de comédiens. Toutefois, elle demeure vertueuse et fait promettre à Clindor de la respecter en attendant leur mariage.

Lyse, sa suivante, ne manque pas non plus de personnalité. Ce n'est ni une nourrice, ni une servante, mais une **soubrette**, élégante, spirituelle, à la repartie railleuse et rapide.

La moquerie cependant cache un cœur sensible. Elle aussi aime Clindor et le pique par son badinage

Aux compliments à demi sincères du jeune homme, elle répond par une ironie légère :

Que vous auriez d'esprit, si vous saviez vous taire,

. . . . . .

Le grand trésor pour moi qu'un amoureux si sage,
Qui, par compassion, n'ose me rendre hommage !

Elle n'admet pas le partage de Clindor entre elle et Isabelle, et veut se venger en alertant Adraste. L'amour dépité lui inspire des accents presque tragiques :

Je l'aime, et ne lui sers que d'objet de risée !
Silence, amour, silence; il est temps de punir...

Lyse, toutefois, a bon cœur; elle regrette vite d'avoir causé l'altercation entre Clindor et Adraste; pour sauver Clindor, elle n'hésite pas à épouser le geôlier, qu'elle n'aime pas. Va-t-elle jouer à l'héroïne ? Nullement ! Toute fière d'annoncer à Isabelle qu'elle va libérer son amant, elle commence par la taquiner :

Ma belle humeur, qui rit au milieu des malheurs,
Fait plus en un moment qu'un siècle de vos pleurs.

La raison l'a emporté sur le dépit. Un amour repoussé ne vaut pas la mort d'un homme. Lyse accepte de faire le bonheur de Clindor et d'Isabelle, ne réclamant de ceux-ci qu'un peu de discrétion. Est-il une attitude plus éloignée des partis-pris tragiques, où les personnages poussent au paroxysme l'amour et la haine ? La vie réelle s'écarte de ces extrêmes. L'esprit consolera le cœur, sans compter la satisfaction d'avoir fait une action généreuse.

CONCLUSION : DE LA FANTAISIE A L'HEROISME. — La fantaisie et le réalisme caractérisent donc les œuvres de Corneille avant l'épanouissement tragique du *Cid*. La fantaisie et le réalisme ne sont pas des artifices gratuits, un simple divertissement de virtuose du verbe; ces traits, non seulement coexistent séparément en des personnages différents, mais, la plupart du temps, ils sont incorporés dans un même caractère, dont ils colorent les divers sentiments. **Ces effets de contraste** surprennent et amusent le spectateur, qui ne sait pas d'avance si le caprice l'emportera sur le bon-sens. Ils reflètent les aspirations contradictoires de la jeunesse, que Corneille connaissait si bien et pour laquelle il eut tant d'indulgence. Compte tenu des différences de genre, les héros de la tragédie conservent souvent cet air de jeunesse, l'esprit se transformant en ironie hautaine. La supériorité de Rodrigue et de Nicomède ne leur ôte pas toute ressemblance avec les jeunes premiers de comédie. La nostalgie de l'amour romanesque apportera ses accents mélancoliques et passionnés du *Cid* jusqu'à *Suréna*. Ces faiblesses contribuent à rapprocher les héros de l'humanité moyenne. Corneille n'ignore rien d'elle, et, s'il a tenu à nous donner en exemple une « leçon de grandeur d'âme », il avait auparavant déjà organisé une « *école de vie civile* » où le cœur et la raison savent s'accommoder des exigences de la famille et de la société, sans négliger les fantaisies de l'amour.

Le tragique et l'attente du malheur dans « Polyeucte ».

> « *Le tragique,* affirme Alain, *n'est pas dans le malheur réel et l'imprévu, qui nous vide aussitôt de pensées, mais au contraire dans le malheur attendu, dont on entend les pas, qui arrivera, qui est déjà arrivé, qui fera son entrée comme un acteur.* »
>
> **Vous expliquerez cette remarque et vous l'appliquerez à Polyeucte.**

INTRODUCTION. — Depuis la *Poétique* d'Aristote, il est admis que la tragédie a pour ressorts la terreur et la pitié. Mais la terreur et la pitié qu'éprouvent au théâtre les spectateurs sont-elles identiques aux sentiments ressentis réellement dans la vie ? C'est ce qu'Alain met en doute : « *Le tragique... comme un acteur.* »

EXPLICATION. — Alain insiste d'abord sur le **caractère fictif du théâtre,** ou la réalité est toujours transposée, qu'il s'agisse de la tragédie ou de la comédie. Il se rencontre sur ce point avec Rousseau (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*) et avec Diderot (*Paradoxe sur le Comédien*). Les larmes que verse Messaline en écoutant l'éloquent plaidoyer de Valérius Asiaticus ne l'empêchent pas de faire exécuter celui-ci; les sentiments pathétiques exprimés sur la scène ont été étudiés à loisir par l'auteur et ont été ordonnés en vue de l'effet dramatique : « *Ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement : et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés; qu'ils font partie d'un système de déclamation; que, plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux; qu'ils sont soumis à une loi d'unité; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés...* » (Diderot.) L'art, et particulièrement le théâtre, n'est jamais la copie du réel. L'échec des tentatives réalistes à toutes les époques en est la preuve. La vie abonde en événements horribles (maladies, accidents, catastrophes, crimes), qui laissent stupéfaits ceux qui en sont témoins; mais, racontés par un journaliste, un romancier, ou représentés sur une scène, ils nous touchent le cœur et nous font penser. Le malheur réel est trop brutal pour être « *tragique* », il suscite seulement l'horreur. Il a fallu l'apaisement produit par le temps et la transfiguration artistique pour que les malheurs d'Œdipe, le supplice de Jeanne d'Arc ou l'accident fatal de Léopoldine Hugo deviennent matière à poésie.

Le second argument d'Alain est **l'importance de l'attente** dans la naissance du tragique. La tragédie classique choisit généralement ses sujets

dans le passé : les légendes d'Œdipe, d'Agamemnon ou d'Oreste sont fort antérieures aux pièces d'Eschyle et de Sophocle; à plus forte raison, le souvenir de Phèdre et d'Hippolyte remonte encore plus loin et appartient à la mythologie. Lorsque les écrivains français du XVIIe siècle les traitent à leur tour, le dénouement fatal est depuis toujours fixé dans la mémoire du public. Ni l'auteur ni les spectateurs ne peuvent rien y changer. Or cette connaissance du sujet et de ses principales péripéties, loin de nuire au plaisir du spectacle, paraît lui donner plus d'intensité et de grandeur. Le rôle du dramaturge est de préparer à l'issue fatale en donnant aux personnages des sentiments que les spectateurs pourraient éprouver dans des circonstances analogues, ou du moins qu'ils estiment vraisemblables. Un passage du *Système des Beaux-Arts* éclaire cette notion d'attente et de fatalité : « ***L'idée de la fatalité... est toujours l'armature du drame... Aussi faut-il que le drame soit terminé déjà dans le fait, au moment où le poète nous le présente; c'est pourquoi l'ancienne histoire plaît au théâtre; les malheurs illustres sont assez connus d'avance, et le temps en a effacé les suites, de façon que l'on sait où l'on va, et que l'on est séparé de son temps et de soi...*** » (Alain, *Système des Beaux Arts*, p. 139). Ni Corneille, ni Racine n'ont donc à s'excuser de prendre leurs sujets chez les Grecs et les Romains.

Troisième idée, étroitement liée aux deux précédentes : **au théâtre, le malheur n'est pas un cataclysme qui survient sans préavis et n'obéit à aucune règle.** De par sa nature même, le théâtre hérite de traditions et suppose une organisation sociale. Tout y est calculé et ordonné : la place des acteurs et du chœur dans la tragédie antique, face aux gradins, l'architecture particulière des scènes modernes pour mettre en évidence le plateau. Dans cet univers artificiel, le malheur lui-même est un personnage invisible et tout-puissant, qui rôde dans les coulisses, bouleverse les personnages jusqu'au moment où il triomphe dans l'épouvante. Le malheur fait partie de la troupe, il chausse le cothurne, prépare son entrée et ménage ses effets; soumettant ses victimes à son jeu, il est lui-même soumis aux conventions de la scène et aux « ***bienséances*** ». Peu s'en faut qu'Alain ne le considère comme le cabotin suprême.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure *Polyeucte* illustre-t-il cette conception du tragique ?

1. Le malheur réel. — Corneille nous prévient lui-même qu'il a pris des libertés avec la réalité, ou avec la *vie* de saint Polyeucte, qui en tient lieu. En tête de l'édition de 1643, il publie l'***Abrégé du Martyre de saint Polyeucte, écrit par Siméon Métaphraste et rapporté par Sirius,*** et le commente. Il reconnaît dans ce mélange de vérité et de fiction un risque pour la foi. Un sujet, où « ***il y va de la gloire de Dieu*** » ne peut tolérer le mensonge pour l'essentiel, mais, comme saint Polyeucte est un martyr peu connu des spectateurs, n'est-il pas permis, pour « ***divertir*** » le public, d'ajouter des « ***embellissements de théâtre*** » ? Corneille énumère ceux-ci : « ***le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'Empereur, la dignité de Félix... la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline*** ». Or ces inventions sont fort importantes : l'amour de Pauline et de Sévère introduit un drame passionnel dans une tragédie chrétienne; le ***baptême effectif*** de Polyeucte rend plausible son zèle ardent, le justifie psychologiquement; la conversion de Pauline et de

Félix illustre la puissance du martyre. Bien plus, ces modifications de fait s'accompagnent de transformations profondes dans les caractères et les sentiments. Les personnages sont modernisés ! Devenus contemporains de l'auteur, ils reflètent l'idéal moral du temps de Louis XIII plus fidèlement que celui du temps de Décie. Sévère a lu l'*Astrée*, il obéit au code de l'amour des salons, emploie les métaphores précieuses. Il a beau être inventé, sa présence dans le drame influe nécessairement sur les personnages réels, Pauline et Polyeucte. S'il est un « *parfait amant* », Pauline doit à sa « gloire » de l'égaler. De là, la magnifique scène de l'acte II, où tout en avouant délicatement son amour, elle renonce à un bonheur certain, mais coupable et commun. De Polyeucte, Servius dit seulement qu'il est le mari de Pauline; il n'est pas question d'une rivalité avec Sévère, ni de la « *cession* » de Pauline, qui devait exciter la verve de Voltaire, mais qui, dans la fiction forgée par Corneille, est la preuve de son renoncement complet à la vie terrestre. Les « *embellissements* » étoffent la réalité, la rendent plus passionnante et l'adaptent à la mentalité du public.

2. L'attente du malheur. — Le titre de la pièce ne laisse aucun doute au spectateur : *Polyeucte martyr* appartient à la légion des saints qui ont fondé de leur sang le Christianisme. Tout le développement de l'action fait pressentir le dénouement sanglant dans une attente anxieuse. Dans le récit de Sirius, la transformation de Polyeucte s'opère en un instant : Polyeucte a eu la vision du Christ le dépouillant d'une « *robe sale* » pour le revêtir d'une autre « *toute lumineuse* ». Cette vision le détermine à se convertir, et, sans prendre le temps de recevoir le baptême, sur l'exemple du bon larron que lui donne Néarque, il s'empare de l'édit de l'Empereur, « *crache dessus, et le déchire en morceaux qu'il jette au vent; et, voyant des idoles que le peuple portait sur les autels pour les adorer, il les arrache à ceux qui les portaient, les brise contre terre, et les foule aux pieds...* » La narration de Sirius insiste sur la rapidité des événements, indique à peine la répercussion psychologique des actions de Polyeucte et conduit d'emblée le martyr de la Terre au Ciel. La tragédie de Corneille, au contraire, organise l'attente du malheur, lui accorde quelque répit pour la rendre ensuite plus intense. Les personnages du drame peuvent se laisser prendre à ces illusions de bonheur, mais les spectateurs, tenus en suspens, savent bien que le Destin continue sa marche. Dès la première scène, Polyeucte évoque le songe terrifiant de Pauline, où sa mort est annoncée (vers 14); et la puissance de Dieu, le meneur de jeu comme dans les *Mystères* médiévaux, est proclamée par Néarque. ici, le Destin s'appelle la Grâce; celle-ci, tout en ménageant la liberté humaine plus que ne le faisait la fatalité antique (cf. vers 29-36), entrainera irrésistiblement Polyeucte, dès qu'il aura reçu le baptême (II, 6). Le songe, sommairement indiqué par Polyeucte et traité avec ironie par celui-ci, est exposé avec plus de détails par Pauline (vers 221-246). Effrayant, mais obscur pour Pauline, il commence à avoir un sens pour le public, qui a entendu la discussion de Polyeucte et de Néarque : « *l'impie assemblée des chrétiens* », cause de la mort de Polyeucte, prépare sous une forme confuse le bris des idoles; le retour de Sévère, le rôle sanglant de Félix, s'y trouvent préfigurés. L'approche du malheur, déclenché sur le plan humain par l'arrivée de Sévère, est reconnue par Félix (I, 4) :

Ma fille, que ton songe
En d'étranges frayeurs ainsi que toi me plonge !
Que j'en crains les effets qui semblent s'approcher.

L'entrevue de Pauline et de Sévère semble-t-elle écarter le malheur, la générosité des héros l'emportant sur la jalousie, la décision de Polyeucte non seulement remet tout en question, mais hâte le dénouement. Celui-ci est d'autant plus inexorable que la mort, qui est un malheur pour les autres personnages, est un bonheur pour le martyr. L'incompréhension entre le nouveau chrétien et son entourage est donc complète; elle va se développer dans les tentatives de Pauline pour arracher Polyeucte à son sort (III, 3; IV, 3; V, 3). Vains efforts en dépit des larmes que l'amour de Pauline arrache au martyr (vers 1216). Le public assiste, haletant, à la dispersion des destinées : c'est seulement après le supplice de Polyeucte que l'intercession de celui-ci rassemblera dans l'unité de la foi sa femme et son beau-père. L'action est si habilement conduite que la fin de chaque acte comporte à la fois un progrès vers le dénouement, et un léger doute sur les modalités de celui-ci.

Enfin, le tragique « *fait son entrée comme un acteur* » environné d'un décor fastueux. Non, certes, la vague antichambre du palais de Félix, qui se présente aux yeux, mais l'univers évoqué par le texte : la splendeur de l'Empire romain encore loin de sa chute, et, au Ciel, l'Eglise triomphante, le Christianisme renversant les idoles non seulement dans les temples, mais dans les âmes, et préparant un monde nouveau.

CONCLUSION. — *Polyeucte* confirme donc la remarque d'Alain. Mais la transposition du malheur réel en œuvre d'art n'ôte rien à sa vérité psychologique. Par le génie de Corneille, la tragédie de *Polyeucte* touche ceux-mêmes qui ne croient pas aux martyrs chrétiens.

SUJETS CONCERNANT POLYEUCTE :

1. ***Pauline, femme d'honneur et de cœur*** (Explication de la scène 3, Acte I). *(La Composition française,* I, p. 113.)

2. ***Le mélange des genres dans « Polyeucte »*** *(Ibid.,* p. 118).

3. Expliquez et commentez ce jugement de Faguet : « *Il y a comme une progression du Cid à Polyeucte, le Cid étant le triomphe de l'honneur, Horace le triomphe du patriotisme, Cinna le triomphe de la générosité, Polyeucte étant le triomphe ou plutôt l'apothéose de la sainteté.* »

4. Que pensez-vous de cette remarque de Péguy : « *Cet héroïsme éternel est éternellement de provenance temporelle, cet héroïsme de sainteté est éternellement de production charnelle... Tout autre agencement n'est, ne donne qu'une construction littéraire, ou, ce qui revient sensiblement au même, une construction intellectuelle. Il faut qu'une sainteté vienne de la terre, monte de la terre.* » ?

Corneille vu par Victor-Hugo.

Vous expliquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis l'opinion suivante de Victor Hugo sur Corneille.

« Rompu dès son premier jet, ce génie tout moderne, tout nourri de Moyen Age et de l'Espagne, forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l'Antiquité, nous donna cette Rome castillane, sublime sans contredit, mais où, excepté peut-être dans le Nicomède *si moqué du dernier siècle pour sa fière et naïve couleur, on ne retrouve ni la Rome véritable, ni le vrai Corneille. »*

(Préface de Cromwell)

INTRODUCTION. — La ***Préface de Cromwell*** ne se contente pas d'exposer la doctrine de l'Ecole romantique : elle tente de prouver que le drame est l'aboutissement de l'évolution historique, retardée à plusieurs époques par les vues bornées des théoriciens. Il existe donc des tendances romantiques bien avant le XIXe siècle. Shakespeare, Lope de Vega, Corneille, sont des Romantiques avant l'heure. Si Corneille s'est montré plus timide que les dramaturges anglais et espagnols, c'est que les « doctes » ont brisé son élan : ***« Rompu dès son premier jet... ni le vrai Corneille. »***

EXPLICATION. — 1. « Ce génie tout moderne... ». — Victor Hugo, dans la ***Préface,*** divise l'histoire de l'Humanité en trois périodes, les temps primitifs, l'Antiquité et les temps modernes. L'Ecole classique se recommande des Anciens; les ***Modernes,*** animés par l'esprit de progrès, cherchent leur inspiration dans la civilisation récente de formation chrétienne : le Moyen Age. L'Espagne catholique, avec tous ses contrastes, est le pays d'élection. Alors que Racine, dès ses premières pièces, se tourne vers la Grèce ***(La Thébaïde, Alexandre, Andromaque),*** Corneille compose des comédies sur le modèle espagnol. Son premier triomphe, ***Le Cid,*** exalte le héros espagnol de la lutte contre les Maures. Il aime à la scène les libertés dont jouissent les écrivains espagnols : Lope de Vega, dans son ***Art nouveau de la comédie,*** ne protesta-t-il pas contre la séparation des genres et les unités héritées d'Aristote ? Il aime plus encore le mouvement, le lyrisme, le panache, qui donnent tant de vie et de pittoresque aux pièces espagnoles. Longtemps après ***Le Cid,*** il reviendra à l'Espagne dans ***Le Menteur*** et remportera encore un vif succès. Il existe donc des affinités de caractère et de doctrine esthétique entre Corneille et l'Espagne.

2. « Rompu dès le premier jet... ». — L'allusion à la ***querelle du Cid*** est évidente. Si ***Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue,*** le succès même déchaîne les jalousies. Corneille, s'appuyant à juste titre sur l'assentiment du public, et aussi fier que Rodrigue, ne cache pas son mépris pour ses rivaux ***(L'Excuse à Ariste).*** Alors Mairet de l'accuser de plagiat et d'ignorance dans son libelle, ***L'Auteur du vrai « Cid » espagnol à son***

traducteur français, Scudéry (*Observations sur* « Le Cid ») de lui reprocher de manquer à la décence et aux règles du théâtre... Corneille et ses partisans ripostent : trente-six ouvrages pour ou contre, souvent injurieux, échauffent l'opinion, jusqu'au moment où la jeune Académie française, invitée par Richelieu, et malgré le désaveu de Corneille, rend un jugement mitigé dans ses *Sentiments...* (1638). Corneille, non découragé, mais ulcéré, remanie le texte du *Cid,* examine de près les fameuses règles, et compose deux pièces conformes au goût des « *doctes* » : *Horace* et *Cinna :*

« *Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance.* »

Boileau (*Epître VII*).

Le génie « *nourri de l'Espagne* », avait bien été « *rompu dès son premier jet* ».

3. « Cette Rome castillane... ». — Victor Hugo s'insurge contre la réputation d'historien de Rome faite à Corneille. *Horace, Cinna, Nicomède,* ont accrédité la légende d'un dramaturge aussi véridique qu'un chroniqueur. Les différentes époques de Rome n'apparaissent-elles pas dans son théâtre ? *Horace* évoque la Rome primitive en lutte avec Albe; *Nicomède,* l'expansion au Moyen-Orient après la défaite de Carthage; *La Mort de Pompée,* les guerres civiles avant le principat de César; *Cinna,* le règne d'Auguste. Sans même dépasser 1660, Rome a donc donné un grand nombre de sujets à Corneille. Celui-ci estime d'ailleurs que les grands sujets, convenant à la tragédie, doivent être empruntés à l'histoire. Et quelle histoire plus prestigieuse et mieux connue de son public que celle de Rome ?

Mais cette Rome est-elle authentique ? Sans doute Corneille ne l'a pas affadie comme le roman *précieux* de *Clélie;* il lui a conservé une grandeur épique. Peut-être même l'a-t-il faite plus grande que nature. Guez de Balzac, en louant *Cinna,* constate que Corneille a modelé l'histoire à sa guise : « *Vous me faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris... Vous êtes le réformateur du vieux temps...* » Cet embellissement, aux yeux de Victor Hugo, a pris un caractère espagnol : Camille, Emilie, par leur emportement et l'attachement à leur « *gloire* », sont les dignes sœurs de Chimène. On pourrait en dire autant de Nicomède : le jeune héros, par sa « *générosité* », sa bravoure, et même son orgueil, est un Cid oriental. Ainsi, l'« *espagnolisme* », pour reprendre la terminologie de Stendhal, s'est répandu sur l'ensemble du théâtre cornélien et a modernisé le caractère des personnages.

DISCUSSION. — Le jugement de Victor Hugo ne fait-il pas la part trop belle au Romantique au détriment du Romain ?

1. Corneille, certes, n'a pas un culte fétichiste de l'Antiquité. Il déclare volontiers que si les Anciens ont frayé la voie aux Modernes, ceux-ci doivent les dépasser. Il est incontestable que la littérature espagnole a exercé sur lui un attrait puissant et durable. Mais il s'est nourri aussi, dès le collège, de l'Antiquité latine. Les tragédies de Sénèque lui ont été familières avant les pièces de Lope de Vega. Est-ce d'ailleurs le Moyen Age fanatique et brutal qu'il goûte, ou l'Espagne à la fois héroïque et galante qu'on trouve chez les écrivains du XVIIe siècle ?

2. S'il est exact que *la querelle du Cid* a incité Corneille à composer des pièces « régulières », elle ne lui a pas imposé des sujets romains contre

son gré. Au cours de sa longue carrière, Corneille n'a cessé de se renouveler et de pratiquer les genres les plus variés, tragédies, tragi-comédies, comédies, créant même la « ***comédie héroïque*** » avec ***Don Sanche d'Aragon***. Après les pièces romaines d'***Horace*** et de ***Cinna***, ne donne-t-il pas la tragédie chrétienne de ***Polyeucte*** ? Rome reparaît avec ***La Mort de Pompée***, puis c'est le tour de l'Espagne, avec la comédie du ***Menteur***. La sombre tragédie de ***Rodogune, princesse des Parthes*** et l'imbroglio d' ***Héraclius*** n'appartient ni à Rome ni à l'Espagne. ***Don Sanche d'Aragon***, dont Hugo s'est souvenu dans ***Hernani***, est contemporain d'***Andromède***, pièce mythologique à machines. L'enchantement de Corneille est cette aisance déconcertante à inventer les sujets les plus divers. Son imagination créatrice ne se laisse emprisonner dans aucun système. C'est mutiler son œuvre que de la restreindre aux pièces tirées de l'Antiquité, mais c'est aussi la déformer que de la voir dominée par l'influence espagnole.

3. Il n'y a donc pas de « vrai » et de « faux » Corneille, mais un génie capable de concilier les dons les plus opposés. La même conception de l'homme se retrouve dans les pièces romaines et dans les pièces « modernes ». Les « généreux », Rodrigue, Horace, Nicomède, Don Sanche; les grands criminels, Médée, Cléopâtre, Marcelle (dans ***Théodore***); les médiocres, Maxime, Prusias, Félix, n'ont d'autre patrie que l'univers dramatique de Corneille. Ce n'est pas leur origine qui compte, mais leur attitude devant les épreuves de la vie, les uns surmontant les obstacles et faisant triompher la vertu, les autres exerçant leur volonté dans le mal ou se laissant dominer par la peur et l'égoïsme.

On comprend d'ailleurs que ces héros aient plu aux Romantiques par leur violence et leurs caractères contrastés. Le XVIIIe siècle, dominé par le culte de Racine, n'avait pas apprécié la richesse de Corneille, le considérant seulement comme un génial précurseur. Une pièce comme ***Nicomède*** avait de quoi dérouter des spectateurs habitués à la séparation des genres. Corneille lui-même l'annonçait comme une nouveauté singulière, parce qu'elle était fondée sur l'admiration et non plus sur la terreur et la pitié.

Cependant, cette « ***générosité*** » castillane, qui ennoblit des princes d'Orient, voués à la mollesse par tradition, n'est pas la nouveauté la plus importante de la pièce : Hugo pouvait trouver dans ***Nicomède*** un exemple caractéristique de cette « ***harmonie des contraires*** » qu'il érigeait en dogme de la nouvelle école dramatique. Prusias, par sa terreur panique devant Rome et son admiration aveugle pour sa jeune femme, fait figure de barbon couronné, ridicule et odieux. Arsinoé, plus intelligente, sans scrupules, n'a pas la classe d'une « ***grande criminelle*** ». Elle ne songe pas vraiment à faire assassiner Nicomède, mais à provoquer sa colère : « ***ruse de femme*** », déclare le héros avec mépris. L'un et l'autre, en dépit de leur rang, sont des personnages de comédie. L'éloge de Victor Hugo s'explique à la fois par des affinités de doctrine et par la valeur de la pièce : aujourd'hui encore, ***Nicomède*** est une des œuvres les plus applaudies.

CONCLUSION. — Alors que les successeurs des Classiques n'appréciaient dans le théâtre cornélien que les pièces tirées de l'Antiquité, Hugo préfère celles inspirées par l'Espagne. En réalité, cette opposition est factice. Corneille, par la vigueur et la complexité de son génie, peut être considéré comme le précurseur des Classiques et le lointain ancêtre des Romantiques.

Page de titre d' « Horace ». Edition de 1642 (cl. Giraudon)

FERME
HORACE
TRAGEDI
Chez Augustin
Courbé
1641.

II. - L'ÉPOQUE DE LOUIS XIV

Qu'est-ce qu'un classique ?

Vous expliquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis la remarque suivante de Sainte-Beuve :

« Croire qu'en imitant certaines qualités de pureté, de sobriété, de correction et d'élégance, indépendamment du caractère même et de la flamme, on deviendra classique, c'est croire qu'après Racine père, il y a lieu à des Racine fils... Il y a plus : il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité. »

(*Lundis,* 21 octobre 1850.)

INTRODUCTION. — En 1850, le Romantisme cède la place au Parnasse, dont l'idéal se rapproche de l'art classique. Sainte-Beuve lui-même, après avoir milité dans les rangs romantiques en 1830, s'est peu à peu éloigné de ses amis, sans toutefois renier complètement son idéal de jeunesse. Le classicisme ne se présente donc pas pour lui comme une école littéraire limitée à une époque, mais comme une attitude générale, un principe d'art : ***« L'important aujourd'hui me paraît être de maintenir l'idée et le culte, tout en l'élargissant. Il n'y a pas de recette pour faire des classiques... Croire qu'en imitant... pour la postérité... »***

EXPLICATION. — Le mot **classique** évoque d'abord le XVIIe siècle et, par suite, les conventions qui se rattachent à l'« école de 1660 ». Les Classiques ayant proclamé la nécessité de l'imitation et ayant pris leurs modèles chez les Anciens, leurs successeurs du XIXe siècle peuvent être tentés de les imiter à leur tour en leur empruntant des procédés qui ont réussi. Sainte-Beuve repousse cette tentation : le Classique ne peut être un vil copiste, il n'y a pas de ***recette*** qui assure à l'écrivain le titre envié de Classique. Par ***recette,*** le critique n'entend pas seulement les règles des unités et des bienséances, qui caractérisent les œuvres classiques du XVIIe siècle, mais encore des qualités plus générales et plus désirables : la ***pureté*** et la ***sobriété,*** qui s'opposent au chaos et à l'exubérance romantique, cet ***art de la litote,*** comme le dira de nos jours André Gide; la **correction** et **l'élégance,** par lesquels le style des Classiques se distingue aussi bien de l'esthétique baroque que du lyrisme négligé des Romantiques. L'art classique, lucide et équilibré, réglé par un goût sûr, ne concerne pas seulement la forme; il lui faut encore **du caractère** et de la **flamme,** c'est-à-dire une originalité passionnée. La froideur des œuvres classiques

n'est qu'apparente; la perfection du style est une victoire continuelle de l'écrivain sur l'homme. L'exemple de Racine confirme cette interprétation. Le style de Racine n'est-il pas un modèle de pureté, de sobriété, de correction et d'élégance ? Mais seul l'aveuglement des dramaturges romantiques lui conteste le **caractère** et la **flamme.** Sainte-Beuve a beau jeu de montrer que l'imitation du style de Racine, vidé de son contenu, n'a conduit qu'à des œuvres froides; non seulement Louis Racine n'a pas égalé son père, mais ni Voltaire, ni Campistron, ni Ponsard ne s'en sont eux-mêmes approchés. Le Classicisme n'est donc pas uniquement un héritage de la tradition.

Second point : l'épithète **classique** peut être **péjorative.** Sainte-Beuve se souvient du mépris où sa génération tenait les imitateurs attardés de l'art classique, alors que, de toutes parts, la sève d'une littérature nouvelle éclatait. Tout chef-d'œuvre produit un effet de surprise, parfois un scandale. Le public a besoin de s'accoutumer à cette nouveauté. En revanche, il accepte d'emblée des œuvres banales, qui continuent un courant adopté depuis des générations. Ronsard et la Pléiade ont choqué leurs contemporains par la hardiesse et l'érudition d'un lyrisme qui rompait brutalement avec les genres médiévaux. Mais qui lit encore Les Grands Rhétoriqueurs, qu'ils détrônèrent ? Corneille, Molière, Racine ont été un moment **révolutionnaires** et n'ont été acceptés par les critiques littéraires qu'après de nombreux succès près d'un public guidé par la Cour. Quelques années après cette ***Causerie du Lundi,*** le procès des ***Fleurs du Mal*** et de ***Madame Bovary*** vient corroborer la remarque de Sainte-Beuve. Ces œuvres, condamnées de leur temps, sont devenues classiques; elles figurent dans les programmes des universités et des lycées, et font partie du répertoire de l'homme cultivé.

L'imitation de chefs-d'œuvre incontestés ne garantit donc pas la valeur et la durée de la copie. Devenir classique exige non seulement l'absence de fautes contre l'art, mais des vertus plus positives.

DISCUSSION. — Les réflexions de Sainte-Beuve sont pleines de sagesse. Dans les arts, il n'y a pas de progrès indéfini, et il ne suffit pas de prendre la suite pour être assuré de mieux faire. Sans doute, l'imitation est un apprentissage indispensable pour exercer le jeune talent, mais c'est une phase préparatoire. Les véritables difficultés commencent quand **l'artiste conscient de ses forces, les emploie à une création nouvelle,** car « ***tout recommence avec le nouveau poète*** » (Hugo). L'accord de la « ***flamme*** » et de la perfection du style ne suffit pas lui-même. Sainte-Beuve s'est si bien rendu compte des lacunes de cette définition qu'il en a donné une autre, plus générale et plus féconde : « ***Un vrai Classique... c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré...*** » Or, à moins d'être doué d'un génie exceptionnel comme celui d'un Eschyle, d'un Shakespeare ou d'un Hugo, on ne peut enrichir le trésor des Beaux-Arts qu'en mettant en pratique des qualités presque contradictoires. Découvrir une vérité morale encore inexplorée, alors que tant de générations ont analysé le cœur humain, suppose une observation aiguë et un sens critique peu compatibles avec la spontanéité et les tumultes de l'inspiration. Le Classique, comme l'a noté Paul Valéry, est à la fois **un critique** et **un créateur,** qui se succèdent au cours de l'élaboration de l'œuvre.

La pureté, la sobriété, l'élégance ne sont pas extérieures à celles-ci; si elles exigent des sacrifices, ces suppressions, ces corrections, sont volontaires et de la même main. L'unité entre le fond et la forme est indissoluble.

COMMENTAIRE. — Prenons des exemples de ces deux catégories de « Classiques », parmi les écrivains connus :

a) **L'imitateur.** — Dans le domaine du théâtre, le successeur le plus authentique de Corneille et de Racine est Voltaire. Passionné pour la scène, il combine les « recettes » des deux écrivains et leur ajoute le pathétique Shakespearien. La plupart de ses tragédies connaissent le succès de leur temps, mais aujourd'hui, sauf ***Zaïre,*** elles ne sont pas jouées. Cette pièce elle-même, bien qu'elle compte des vers touchants (***Vous pleurez Zaïre, Vous m'aimez, Zaïre !***) et qu'elle soit très adroitement conduite, ne passe plus pour un chef-d'œuvre. De même, la poésie de Voltaire, aisée et spirituelle, est rangée parmi les ornements de la vie de société, mais on serait fort étonné que sa lecture éveille une vocation nouvelle. Par contre, dans le domaine du conte philosophique, Voltaire est invincible; il a enrichi, avec ***Zadig, Candide, Micromégas, l'Ingénu,*** le trésor des Lettres; sa pensée et son style, également agiles, n'ont pas vieilli, en dépit des transformations de la société et de la civilisation.

b) **Un « Classique » chez les Modernes : Baudelaire.** — C'est Paul Valéry lui-même, qui a qualifié Baudelaire de « Classique », sachant bien qu'il étonnerait les admirateurs du poète, plus enclins à le considérer comme un successeur des Romantiques. Aussi s'est-il justifié en donnant une définition qui complète celle de Sainte-Beuve : « ***Qu'était-ce après tout, que de choisir dans le Romantisme, et que de discerner en lui un bien et un mal, un faux et un vrai, des faiblesses et des vertus, sinon faire à l'égard des auteurs de la première moitié du XIXe siècle ce que les hommes du temps de Louis XIV ont fait à l'égard des auteurs du XVIe ? Tout Classicisme suppose un Romantisme antérieur... L'essence du Classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la forme n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression...*** » Baudelaire a été cet artiste volontaire et conscient; ses élégances affectées de dandy, sa paresse agressive, masquaient une discipline artistique très sévère. Aucun de ses poèmes n'est une création spontanée. Avec son secrétaire, Léon Cladel, ne passait-il pas des heures entières à discuter de la propriété d'un mot, recourant finalement au Littré ?

CONCLUSION. — La mise en garde de Sainte-Beuve est donc vérifiée par l'histoire littéraire. Un écrivain ne peut s'attribuer lui-même le titre de Classique, et l'opinion même de ses contemporains est sujette à révision; seul le recul de plusieurs siècles permet de distinguer les succès durables des réussites éphémères. Sainte-Beuve, si sûr lorsqu'il s'agit des écrivains de jadis, ne s'est-il pas trompé sur Nerval, Balzac et Baudelaire, devenus depuis des « Classiques » ? Dérouté par l'homme, il n'a pas discerné l'enrichissement apporté par l'œuvre, tant il est vrai que le Classicisme renaît et se transforme à chaque époque.

Les Classiques sont-ils des révolutionnaires ou des hommes d'ordre ?

★ Vous expliquerez et commenterez la remarque suivante de Sainte-Beuve :

« Un Classique a pu être un moment révolutionnaire, il a pu le paraître du moins, mais il ne l'est pas; il n'a renversé ce qui le gênait que pour rétablir bien vite l'équilibre au profit de l'ordre et du beau. »

INTRODUCTION. — Les Classiques sont-ils des Romantiques assagis ? Des exemples illustres, comme celui de Gœthe, débutant par ***Werther*** et continuant par ***Iphigénie en Tauride***, sembleraient le prouver. Or, Sainte-Beuve, qui est passé, lui aussi, du Romantisme au Classicisme, le conteste. L'aspect révolutionnaire des Classiques n'est qu'une apparence ou qu'un moment vite dépassé :

« Un Classique a pu être un moment révolutionnaire, etc. »

EXPLICATION. — 1. L'apparence révolutionnaire des Classiques. — Le mot « Classique » comprend des sens variés. Il peut désigner seulement les grands écrivains du siècle de Louis XIV, ou bien caractériser des écrivains et des artistes, qui, en dépit des différences d'époque et de pays, se reconnaissent à des conceptions communes de l'art. Virgile et Horace, Gœthe après le voyage en Italie, sont des Classiques, comme Boileau, Racine et Molière. Sainte-Beuve définit ainsi ce Classicisme élargi : *« L'idée de Classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure... »* Mais, précisément parce que le Classicisme est durable, il n'apparaît pas dans l'évolution des Lettres comme une réussite soudaine et isolée. Il constitue une mise au point d'efforts antérieurs et souvent une réaction contre des tendances désordonnées et outrancières, ce qui a fait dire à Paul Valéry : *« Tout Classicisme suppose un Romantisme antérieur. »* Romantisme et Classicisme ne sont pas seulement des écoles antagonistes, mais des étapes successives sur le chemin de la beauté, et ne se comprennent pas l'un sans l'autre. Citons encore Valéry : *« L'ensemble du Classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage... »* Ces remarques rejoignent les analyses de Sainte-Beuve. Au moment même où il exalte l'ordre et l'équilibre du Classicisme, il ne peut s'empêcher de faire un retour sur les débuts du Romantisme et de louer sa ferveur : *« Pour ce qui est de l'inspiration et du programme poétique lyrique de ces années primitives..., il y avait*

bien lieu en effet de s'éprendre et de s'enflammer. Rendre à la poésie française de la vérité, du naturel, de la familiarité même..., lui réapprendre à dire bien des choses qu'elle avait oubliées depuis plus d'un siècle, lui en apprendre d'autres qu'on ne lui avait pas dites encore..., c'est pourtant ce qu'on voulait et ce qu'on osait... » Les alternatives de Romantisme et de Classicisme, d'inspiration tumultueuse et de beauté harmonieuse au cours de l'histoire littéraire, sont donc aussi naturelles que le flux et le reflux de la mer.

Or, cette divergence de tempérament, ces contradictions, se retrouvent chez les individus. La recherche de l'équilibre, le culte de la forme, l'espérance de l'immortalité sont les attributs de la maturité. Auparavant, la jeunesse s'est manifestée par ses outrances et sa volonté de rompre avec toutes les traditions du passé, rejetant l'imitation des maîtres antérieurs et s'insurgeant contre l'ordre social. Parmi les contemporains de Sainte-Beuve, les deux exemples les plus illustres sont ceux de Gœthe et de Chateaubriand. Pour le grand public, ce sont les fondateurs du Romantisme : « le mal du siècle », la « vague des passions », l'impossibilité de trouver sa place dans la société, font de Werther et de René des inadaptés : « *Le mal de René, c'est le dégoût de la vie, l'inaction et l'abus du rêve, un sentiment orgueilleux d'isolement, de se croire méconnu, de mépriser le monde et les voies tracées...* » La jeunesse se reconnut dans ces personnages exaltés, marqués par un destin infortuné, et les imita. Il y eut en Allemagne non seulement une épidémie d'habits verts à la Werther, mais de suicides. La révolte allait donc très au-delà d'une audace verbale et d'une « apparence ».

2. L'équilibre rétabli. — Mais Sainte-Beuve distingue l'auteur de ses personnages. Sans doute, Werther et René sont des transpositions de Gœthe et de Chateaubriand, mais ils ne représentent qu'une physionomie passagère des écrivains. Ni Gœthe, ni Chateaubriand, ne sont demeurés ces jeunes gens velléitaires et instables. L'un et l'autre ont souri de leurs imitateurs et renié tous les Werthers et les Renés, qui ont suivi la trace de leurs héros. Gœthe, après avoir été avec Schiller l'initiateur du chaotique ***Sturm und Drang***, et balayé l'imitation du Classicisme français, a fondé le Classicisme allemand; Chateaubriand, restaurateur de la cathédrale gothique, lui a néanmoins préféré le Parthénon. Bien mieux, en peignant le trouble de leurs personnages, l'un et l'autre se sont guéris de leur vaine agitation : « *Gœthe,* constate Sainte-Beuve, *s'est guéri lui-même en faisant Werther; il s'est débarrassé de son mal en le peignant, mais il l'a en même temps inoculé aux autres. L'artiste sain, vigoureux, généreux, avait substitué à sa propre méthode de guérison... une solution maladive et banale à l'usage du vulgaire.* » Gœthe et Chateaubriand ont renversé un Classicisme décadent, qui se survivait dans de fades imitations, mais, la révolution accomplie, ils ont aussitôt instauré un ordre nouveau au profit de la beauté. La douleur n'a été qu'une épreuve nécessaire pour acquérir la sérénité. Ils n'étaient donc pas essentiellement des « révolutionnaires », mais des Classiques qui se cherchaient encore.

COMMENTAIRE. — Les Classiques du XVIIe siècle. — Mais, objectera-t-on, Gœthe, Chateaubriand et leurs émules ne sont classiques que dans la mesure où ils répudient les extravagances des « *petits romantiques* », et où la raison n'a pas éteint complètement chez eux le feu des passions. En est-il de même chez les grands écrivains du XVIIe siècle ?

1. Avant l'ordre. — Remarquons tout d'abord que l'« ***école de 1660*** » ne s'est formée que lentement et n'a jamais présenté une unité rigoureuse. Les œuvres classiques dominent les autres par leur perfection, mais elles sont loin de donner le ton en tout. Le lyrisme maniéré venu d'Italie, le romanesque, le gout pour le brillant et le boursouflé, le mélange des genres, qui caractérisent le Baroque, se continuent chez les Précieux, se heurtent à la parodie burlesque ou se concilient avec elle. Il y a donc bien eu une période de désordre et de tumulte avant la victoire de l'ordre, représentée par Malherbe, Balzac, Vaugelas, l'abbé d'Aubignac, et illustrée par les chefs-d'œuvre de Molière, Racine, etc.

2. Devenir Classique. — Des écrivains pittoresques et brillants, mais inégaux, comme Saint-Amant et Théophile de Viau, resteront attachés à cette liberté et cette exubérance dangereuses. D'autres, en leur conservant une tendresse de cœur, s'en dégageront pour atteindre une beauté plus sobre. Est-il une pièce plus « baroque », plus affranchie des règles dramatiques que ***L'illusion comique*** de Corneille ? ***Le Cid,*** lui-même, avec le rôle romanesque et lyrique de l'infante, la multiplicité des événements, le drame de la passion inséré au milieu d'une épopée, témoigne d'une hésitation entre la liberté du théâtre espagnol et l'organisation rigoureuse préconisée par les doctrinaires français. Mais ce n'est pas uniquement les critiques de Chapelain et de Scudéry qui ont déterminé Corneille à composer ***Horace*** et ***Cinna*** selon des normes « ***classiques*** ». Son mâle génie, sans s'astreindre complètement à des règles mesquines, pressentait ce que l'équilibre entre l'imagination et la raison pouvait apporter d'intensité à l'effet dramatique.

Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, ont connu, eux aussi, la tentation du désordre et de la révolte, soit dans leur vie, soit dans leur art. Molière, licencié en droit, qui rompt avec son milieu bourgeois pour courir les provinces avec une troupe de comédiens, et se fait lui-même acteur, se moque autant des conventions sociales qu'un Werther. Racine oublie les sages avertissements de Port-Royal et se livre aux séductions dangereuses du monde. La Fontaine écarte les contraintes du mariage et de la profession pour vivre son rêve. Boileau se jette dans les polémiques littéraires, bien décidé à abattre les célébrités établies. Ni les uns, ni les autres n'ont débuté sagement dans la vie.

Leur activité littéraire apparaît aussi comme révolutionnaire : Molière, avec ***Les Précieuses ridicules,*** inaugure la satire de la société contemporaine et n'hésite pas à attaquer le clan influent des précieuses. ***L'Ecole des Femmes,*** ***Le Tartuffe,*** scandaliseront. Molière passera pour l'interprète des Libertins, pour l'ennemi de la morale et de la religion. Après quelques hésitations, Racine abandonne l'imitation de Corneille et, malgré les critiques des admirateurs de la tragédie héroïque, s'attache à une tragédie plus humaine, fondée sur le conflit des passions amoureuses. Avec quelle vivacité ne condamne-t-il pas dans ses préfaces le système dramatique de son illustre devancier ! La Fontaine, lui, effleure d'abord tous les genres, suivant toutes les modes sans s'attacher à aucune.

Quant à Boileau, bien avant de construire ***l'Art poétique,*** il se plaît à détruire les ouvrages qui charmaient tant le public. L'œuvre des Classiques est donc bien une réaction violente contre la littérature de leur temps. Elle a « ***renversé ce qui la gênait*** ».

3. L'ordre et le beau. — Cependant, ces luttes ne sont pas destinées à créer l'anarchie, bien au contraire. Dans leur vie privée, les uns et les autres trouvent un ordre à leur mesure : Molière, dans les multiples activités de son théâtre, rival heureux de l'hôtel de Bourgogne; Racine, après l'éblouissement de la carrière dramatique et des passions dangereuses, goûte la paix du mariage. La protection de Louis XIV, les amitiés littéraires, font de ces écrivains des personnages considérés. Ils ne fréquentent plus les cabarets d'Auteuil, mais Versailles et Marly. La Fontaine lui-même entre à l'Académie. Cet effort d'ordre, ce respect de l'organisation politique du temps, pour tout dire, ce loyalisme à l'égard de Louis XIV, même chez La Fontaine, est tout à fait caractéristique de l'esprit classique.

Il en va de même dans le domaine des lettres. C'est au nom de la vérité et de la beauté que les Classiques ont condamné tous les excès et qu'ils ont refusé de suivre leurs devanciers immédiats. Mais aucun d'eux n'a eu l'outrecuidance de croire faire quelque chose de rien. Leur respect pour les Anciens est aussi profond que leur mépris pour les Modernes. Molière se recommande de Plaute et de Térence, Racine proclame sa gratitude à l'égard d'Euripide, Boileau conseille d'écrire toujours sous le regard des maîtres du passé, La Fontaine trouve le chemin de la gloire dans les apologues d'Esope, Vérité du fond, perfection de la forme, réalisme tempéré par les bienséances, tel est l'idéal qu'ils ont conçu après les années d'apprentissage. Quand, au terme d'une carrière bien remplie, Boileau s'efforce de définir l'essentiel du chef-d'œuvre, il l'exprime par cette formule, qui condense toute la doctrine : « ***une pensée vraie, une expression juste*** ».

CONCLUSION. — Les vrais Classiques, contrairement à leurs successeurs du XVIIIe et du XIXe siècles, ne sont pas de timides imitateurs, ni les disciples d'une doctrine littéraire rigide et figée. Tout au contraire, ce sont des tempéraments vigoureux et libres, qui se sont imposés par leur originalité à leurs contemporains; mais parce qu'ils cherchaient une gloire durable et qu'à leurs dons créateurs ils ajoutaient un sens critique sans indulgence et du goût, ces « ***révolutionnaires*** » d'un moment sont devenus les symboles de la beauté ordonnée, des modèles de l'équilibre entre les facultés du cœur et de l'esprit.

D'abord plaire.

« Je crois qu'une œuvre littéraire (ou artistique) vit à deux conditions : la première de plaire à la foule, la seconde de plaire aux connaisseurs. »

Que pensez-vous de ce jugement d'Alfred de Musset ? Vous justifierez vos arguments par quelques exemples empruntés au théâtre classique.

COMPRENONS LE SUJET. — Trois mots du texte retiennent l'attention : une œuvre ***vit;*** les deux conditions de cette vie sont l'agrément de la ***foule*** et celui des ***connaisseurs.***

Qu'est-ce que la ***foule*** et quels sont ses goûts ? La foule, c'est le grand public, celui qui cherche dans l'œuvre un divertissement. Puisqu'il s'agit du théâtre, la foule est le vaste public qui emplit la salle (notamment le parterre) et qui vient là pour rire ou pleurer plutôt que pour penser. Tous les âges et toutes les conditions s'y trouvent rassemblés : la pièce doit donc répondre au goût de cette masse variée, disparate, et la modeler pour en faire un public qui vibre à l'unisson; c'est elle qui donnera momentanément une âme à ce corps. Pour lui plaire, elle devra toucher sa sensibilité et flatter ses goûts, ce qui implique une part de « ***modernité*** ».

Les ***connaisseurs,*** c'est-à-dire les critiques, les auteurs, les auditeurs cultivés, se laissent prendre moins facilement. Leur expérience de la scène les fait moins crédules aux artifices de métier. Le décor, les jeux de scène, l'interprétation des acteurs, ne leur font pas oublier le texte, qui l'emporte sur le spectacle. Leur sens critique exige de l'œuvre des qualités plus profondes et plus durables, la connaissance du cœur humain et un art parfait.

Les deux assentiments de la foule et des connaisseurs ne sont pas sur le même plan. ***Plaire à la foule*** est la condition préalable et principale : comment une pièce pourrait-elle vivre, si elle était jouée devant des salles vides ? La ***Phèdre*** de Racine faillit échouer parce que la cabale du duc de Nevers et de la duchesse de Bouillon avait écarté les spectateurs. Mais cette condition nécessaire n'est pas suffisante : la foule peut s'enthousiasmer pour des raisons secondaires — vogue d'un auteur, prestige d'une vedette, passion idéologique —, puis délaisser une œuvre plus brillante que solide. Mais lorsque le jugement des connaisseurs corrobore les applaudissements de la foule, la pièce, non seulement vit, mais dure bien au-delà de son époque; elle est vraiment « ***classique*** ».

Personne n'a exprimé plus clairement la nécessité de l'accord entre les connaisseurs et le public que Boileau, dans sa préface de l'édition de 1701 : « ***Un ouvrage a beau être approuvé d'un petit nombre de connaisseurs : s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra à la fin que les connaisseurs eux-mêmes, avouent qu'ils se sont trompés en lui donnant leur approbation...*** » Le temps confirme cet accord et consacre l'œuvre, qui survit à l'évolution des mœurs et aux effets du progrès. Inversement, une pensée brillante, mais fausse, une œuvre séduisante, mais superficielle, n'ont qu'un succès éphémère : « ***Puis donc qu'une pensée n'est belle qu'en ce qu'elle est vraie, et que l'effet infaillible du vrai, quand il est bien énoncé, c'est de frapper les hommes, il s'ensuit que ce qui ne frappe pas les hommes n'est si beau ni vrai.*** »

Les applaudissements du public s'adressent d'instinct aux qualités véritables, sans en démêler les raisons, et ne contredisent pas l'approbation motivée des connaisseurs. Vérité, beauté et succès vont de pair.

COMPOSONS

INTRODUCTION. — Musset est connu et aimé surtout pour ses vers lyriques, comme ***Les Nuits*** et ***Souvenir***. Mais, s'il est poète, il sait aussi être critique et discerner les conditions de tout chef-d'œuvre : « ***Je crois qu'une œuvre... connaisseurs.*** »

EXPLICATION. — Différence de nature de la foule et des connaisseurs. Le public et le critique ont des points de vue divergents. Si la pièce est capable de plaire à la foule des spectateurs et de résister à l'analyse minutieuse des critiques, c'est qu'elle possède des qualités plaisantes et solides, momentanées et durables.

DISCUSSION. — **1. Réserves.** — Au XVIIe siècle, public et connaisseurs ne paraissent guère d'accord. Les chefs-d'œuvre de Corneille, Molière et Racine ont suscité d'âpres critiques : querelle du *Cid,* querelle de *L'Ecole des Femmes,* querelle d'*Andromaque,* etc. Au nom d'Aristote, d'Horace, de l'abbé d'Aubignac, les « *doctes* » reprochent aux pièces de ne pas être conformes aux règles. A ces accusations, Corneille, Molière et Racine ont répondu en invoquant l'approbation du public. Notons en particulier la riposte de Molière dans *La Critique de l'Ecole des Femmes : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours... Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire. »* Les préfaces de *Britannicus* et de *Bérénice* font écho à cette profession de foi : « *On me dit... qu'ils* (les détracteurs de *Bérénice) avouaient tous qu'elle n'ennuyait point, qu'elle les touchait même en plusieurs endroits, et qu'ils la verraient encore avec plaisir. Que veulent-ils davantage ? Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles.* »

2. Approbation. — Cette opposition entre les « *doctes* » et le public est plus bruyante que profonde. Tous les critiques ne sont pas de vrais connaisseurs; le pédantisme ou le parti pris est souvent aussi aveugle que les mouvements passionnés de la foule. Mais les grands esprits, les « *véritables connaisseurs* », se rencontrent avec le goût du public : ni Boileau, ni La Bruyère, ni Condé, ni Louis XIV, ne se sont trompés sur les chefs-d'œuvre, et leur jugement a été ratifié par la postérité. Exemples :

a) *Le Cid* avait ce qui plaisait à la fois à la foule et à l'élite : l'héroïsme des personnages, le mouvement de l'action, la fermeté du style.

b) Racine, *Andromaque :* connaissance du cœur humain et de ses passions, simplicité de l'action intérieure et naturelle, pureté du style.

c) Molière, *Tartuffe :* observation des mœurs, complexité des caractères, puissance comique.

Qu'on se laisse aller à l'impression faite par la représentation ou qu'on examine les pièces à loisir, c'est le même résultat : ces chefs-d'œuvre ne sont pas des fossiles, témoins d'époques révolues, ils continuent à « *vivre* » parmi nous.

COMMENTAIRE. — Comment « *vivent* » les chefs-d'œuvre ?

A. Toute œuvre comprend une part d'actualité, qui risque de se démoder très vite et de sembler ridicule ou inintelligible. C'est l'aspect « *perruque* » des ouvrages du XVIIe siècle. Cependant, même ce caractère se sauve par le pittoresque de l'évocation (ou par l'intérêt historique du document) aux yeux du public cultivé.

B. La vérité de l'observation et la justesse de l'expression assurent la durée de l'œuvre. Celle-ci n'est pas la nature telle quelle, mais une transposition artistique, qui lui donne une signification supérieure. Aussi les leçons de grandeur de Corneille, les mises en garde de Racine contre les passions et la sagesse souriante de Molière ne se transmettent pas comme un traité de morale dogmatique, mais comme des exemples vivants.

CONCLUSION. — L'opposition entre les connaisseurs et la foule, quand elle se produit, n'est pas durable. Au XVIIe siècle, en particulier, après une courte période de luttes, critiques et public ont applaudi les Classiques. Depuis, les chefs-d'œuvre n'ont cessé de vivre, parce qu'ils intéressent à la fois l'intelligence et le cœur.

Poète ou honnête homme ?

Pascal écrit : « *Poète, et non honnête homme.* » Et, de son côté, La Bruyère : « *C'est un métier que de faire un livre.* » Vous expliquerez ces deux remarques et vous vous demanderez si elles sont conciliables.

INTRODUCTION. — Pascal devance l'Ecole Classique, puisqu'il disparaît en 1662, tandis que La Bruyère (1645-1696) en marque la fin et annonce des temps nouveaux. Faut-il chercher dans cette différence d'époque les raisons de cette opposition apparente, ou bien provient-elle de points de vue divergents, Pascal envisageant le problème moral, La Bruyère examinant celui de la création littéraire ?

EXPLICATION. — La remarque de Pascal contient elle-même une opposition entre le ***poète*** et l'***honnête homme.*** Le premier consacre tous ses soins à la poésie, qu'il considère comme un métier, dont il doit posséder tous les procédés. La connaissance de la prosodie est sa loi suprême. Les autres curiosités intellectuelles, les activités familiales ou sociales, s'inclinent devant la métromanie. Fier de son savoir, il est fat et pédant, tels Trissotin et Vadius, de Molière. En société, il ne pense qu'à faire valoir son talent, et se rend vite importun.

Ce travers n'afflige pas seulement le poète, mais toute personne qui s'attache exclusivement à une science ou à une profession.

Le meilleur éloge qu'on puisse faire d'un homme, ce n'est pas de dire : ***il est « mathématicien », ni « prédicateur », ni « éloquent », mais il est « honnête homme ».*** En effet, l'***« honnête homme »*** ou l'homme ***« universel »*** s'élève au-dessus de sa spécialité et fait valoir son jugement dans tous les domaines, notamment dans les problèmes moraux, qui sont les plus importants. ***« L'homme est rempli de besoins,*** remarque Pascal; ***il n'aime que ceux qui peuvent les remplir tous : « C'est un bon mathématicien,*** dira-t-on. — ***Mais je n'ai que faire des mathématiques; il me prendrait pour une proposition.*** —

C'est un bon guerrier. — Il me prendrait pour une place assiégée.» Il faut donc être un honnête homme, qui puisse s'accommoder à tous mes besoins généralement.» Surtout dans les *temps d'affliction,* celui qui *porte enseigne* et se fie seulement à la connaissance des *sciences extérieures* est incapable de réagir et de surmonter les obstacles que ne prévoit pas le métier. Dans la vie, comme l'affirmait déjà Montaigne, ce n'est pas d'avoir une *lourde tête* qui compte, mais de savoir conserver un jugement clair en toute circonstance.

L'attitude de La Bruyère semble opposée, puisque le mot *métier* a un sens élogieux. La Bruyère attaque les beaux-esprits, qui se vantent d'improviser sans effort. Un *livre* n'est ni un impromptu, ni un sonnet destinés à éblouir quelques instants un salon, mais un ouvrage durable, composé avec soin, comparable à une horloge, qui ne comporte aucun rouage inutile, aucun ornement superflu. Le but d'un livre est d'instruire le lecteur en lui plaisant, et, par conséquent, de susciter sa réflexion et de mériter une approbation motivée. L'écrivain, avant de trouver un éditeur, s'est longuement préparé, exerçant sa pensée et sa plume. Comme l'horloger, il a appris son métier, condition nécessaire pour produire un chef-d'œuvre. Etre *honnête homme* ne suffit pas pour connaître l'art d'écrire.

DISCUSSION. — Cependant, il ne faudrait pas croire que Pascal sous-estime ceux qui connaissent leur métier ou que La Bruyère préfère le savoir spécialisé à la culture générale. Pascal, dans toutes les directions où s'est exercé son « effrayant génie », à côté de fulgurantes intuitions, a montré le sens pratique le plus précis. S'agit-il de vérifier ses hypothèses sur le vide, il entoure ses expériences de toutes les précautions que peut exiger la science; exerce-t-il sa verve contre les Jésuites dans *Les Provinciales,* il appuie la dispute théologique sur les arguments apportés par les Jansénistes. Dans *Les Pensées,* il commence par étudier les moyens de la véritable éloquence, en homme de métier. Mais, ce métier, il est bienséant de l'oublier dans le monde et de faire porter la conversation sur des problèmes généraux que tous peuvent traiter. Pascal partage l'opinion du chevalier de Méré, qui met en garde contre le pédantisme, mais exige de l'*honnête homme* une compétence irréprochable dans sa profession : *« Un honnête homme n'a point de métier. Quoiqu'il sache parfaitement une chose, et que même il soit obligé d'y passer sa vie, il me semble que sa manière d'agir, ni son entretien, ne le font remarquer.»* A l'hôtel de Rambouillet, Condé oublie qu'il est le vainqueur de Rocroi, et Saint-Amant, qu'il a parcouru les mers; mais les habitués du salon savent à qui ils ont affaire, et si le hasard de la conversation aborde des questions, concernant la carrière de ces *honnêtes gens,* quelques propos suffisent à trancher le débat : *« On ne s'aperçoit point en* l'honnête homme *d'une qualité plutôt que d'une autre, hors de la nécessité de la mettre en usage, mais alors on s'en souvient...»* Etre un *mathématicien,* un *bon guerrier,* etc., loin d'être méprisable, est utile même dans un salon, si l'on sait se garder du pédantisme. Pascal aurait-il eu tant de succès dans le monde, s'il n'avait commencé par être un génial physicien ?

La Bruyère, de son côté, est aussi hostile au pédantisme qu'à l'amateurisme. L'érudit Hermagoras, qui n'ignore rien de l'histoire antique, lui semble un maniaque ridicule. Son savoir l'a retranché du monde des vivants : *« Il n'a jamais vu Versailles, il ne le verra point : il a presque vu la tour de Babel.»* La Bruyère, comme Pascal et comme tous les Classiques,

aime son temps tout en discernant ses défauts. L'un et l'autre écrivent à la fois pour leurs contemporains et pour les générations futures. Ce double objectif échappe aux « précieux », qui visent seulement le succès immédiat, et aux pédants, qui méprisent le présent au nom du passé. Boileau exprime l'opinion de toute sa génération en exigeant du poète qu'il soit à la fois un artiste et un *honnête homme* :

Que les vers ne soient pas votre éternel emploi,
Cultivez vos amis, soyez homme de foi;
C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
Il faut savoir encore et converser et vivre...

Les opinions de Pascal et de La Bruyère se complètent donc au lieu de s'opposer. L'écrivain, devant son livre, doit avoir l'habileté de l'horloger, mais, en société, il doit être une homme, et non pas un *auteur*.

COMMENTAIRE. — Cette conciliation est-elle toujours possible ? Est-elle même toujours souhaitable ?

Que les Classiques aient considéré la poésie comme un *métier* est l'évidence même. Leur maître à tous, Malherbe, commence à produire ses chefs-d'œuvre à partir de la cinquantaine. Molière, Racine, Boileau, tâtonnent avant de trouver leur voie définitive; La Fontaine et La Bruyère attendent longtemps avant de se consacrer, le premier aux *Fables,* le second aux *Caractères*. Les uns et les autres se sont mis à l'école des maîtres antiques et ont composé lentement, remettant vingt fois sur le métier leur ouvrage. Alors que les *Baroques* recherchent les saillies brillantes et le désordre de la nature, les Classiques préfèrent la transfiguration du réel par l'art.

Sont-ils en même temps des *honnêtes gens* ? Il est certain que Molière, auteur comique préféré de Louis XIV; Boileau et Racine, historiographes du roi, reçus dans son intimité à Marly comme à Versailles; La Bruyère, précepteur, puis bibliothécaire à Chantilly, savaient se tenir parmi les Grands, même s'ils goûtaient la liberté des cabarets d'Auteuil. La Fontaine, plus indépendant, plus rêveur, s'est cependant accommodé de la cour de Fouquet et du salon de Mme de La Sablière. Les licences de la jeunesse et la violence des passions se sont pliées aux usages de la politesse mondaine, de même que leur inspiration suivait les règles de l'art.

Mais cette harmonie obtenue par les Classiques à force de raison ne peut être généralisée. Dès le XVIIIe siècle, ni un Diderot, ni un Rousseau, ne s'astreignent à cette éthique. Leur génie individualiste étouffe dans les salons comme dans les genres traditionnels. L'*honnête homme* devient l'antithèse de l'artiste, celui-ci se libérant d'ailleurs de la plupart des contraintes. Le *mal du siècle* romantique, la névrose des « poètes maudits » accroissent encore l'écart avec les conceptions classiques, avant qu'un Paul Valéry ne les restaure.

CONCLUSION. — Malgré l'inévitable transformation de la société et des lettres, reconnaissons que les conseils de Pascal et de La Bruyère, dégagés des modes de leur temps, représentent toujours un idéal d'autant plus estimable qu'il est plus rare. On ne s'improvise pas plus écrivain aujourd'hui qu'au XVIIe siècle, et le scandale n'est pas toujours le secret d'un succès durable.

Baroques et Classiques vus par La Bruyère.

★ **Vous expliquerez, discuterez et commenterez le parallèle suivant de La Bruyère :**

« J'ai lu Malherbe et Théophile. Ils ont tous deux connu la Nature, avec cette différence que le premier, d'un style plein et uniforme, montre tout à la fois ce qu'elle a de plus beau et de plus noble, de plus naïf et de plus simple; il en fait la peinture et l'histoire. L'autre, sans choix, sans exactitude, d'une plume libre et inégale, tantôt charge ses descriptions, s'appesantit sur les détails : il fait une anatomie; tantôt il feint, il exagère, il passe le vrai dans la Nature : il en fait le roman. »

(*Caractères* I, 39.)

INTRODUCTION. — Les ***Caractères*** s'ouvrent sur un véritable ***art poétique***. Alors que l'***Ecole de 1660*** a produit la plupart de ses chefs-d'œuvre et que les Modernes annoncent une transformation des idées et de l'art, La Bruyère passe en revue les écrivains marquants des règnes de Louis XIII et de Louis XIV. Bien souvent, il procède par parallèles, opposant Ronsard et Balzac, Corneille et Racine, etc. Dans cette remarque, il compare les deux poètes les plus caractéristiques du début du siècle, Malherbe représentant le Classicisme, et Théophile de Viau l'opposition ***baroque***.

EXPLICATION. — Que Malherbe ait été lu par La Bruyère, rien d'étonnant. La réforme de Malherbe, appuyée par Vaugelas et Boileau, domine la seconde moitié du XVIIe siècle. Par tous les Classiques, Malherbe est considéré comme le sauveur de la poésie française, dont il a épuré la langue et endigué les débordements d'imagination. Mais il s'agit ici moins du réformateur que du poète, du créateur de l'***ode française***, de l'inventeur du lyrisme classique.

Il est plus surprenant que La Bruyère ait une connaissance précise de Théophile, car il ne semble pas que ses ouvrages soient lus après 1660.

N'oublions pas, cependant, que la culture de La Bruyère est vaste et qu'il s'est intéressé à des écrivains fort éloignés de son idéal littéraire; sur Marot, Ronsard et Rabelais, par exemple, ses remarques nous paraissent plus judicieuses et nuancées que les arrêts de Boileau. La faveur de Théophile au début du siècle, puis son rapide décri, ont pu attirer son attention. S'il insiste en donnant un tour personnel à son parallèle : ***« J'ai lu Malherbe et Théophile »***, c'est vraisemblablement pour se distinguer des ignorants, qui en parlaient sans les connaître.

La comparaison des deux poètes porte sur un point particulier : la ***nature***. Or, contrairement aux professions de foi des Classiques, il ne s'agit pas ici de la nature humaine, mais de la nature extérieure, ce qui surprend, Malherbe ne donnant pas l'impression d'être sensible à ses charmes. Néan-

moins, La Bruyère poursuit son parallèle par des oppositions systématiques visant l'art de l'un et de l'autre. Que le style de Malherbe soit ***plein et uniforme,*** c'est-à-dire soutenu et sans défaillance, c'est ce que même ses adversaires ont reconnu. Le fruit du long et minutieux travail de la forme est cette plénitude constante que les devanciers de Malherbe n'atteignaient qu'accidentellement. Par contre, que doit-on entendre par le ***plus beau et le plus noble, le plus naïf et le plus simple ?*** Le début de l'éloge fait sans doute allusion à l'évocation des moissons plantureuses apportées par la paix ***(Prière pour le Roi allant en Limousin),*** aux vers dédiés à Alcandre, où peines et joies d'amour suivent le rythme de la Nature, à la célèbre chanson en l'honneur de Caliste :

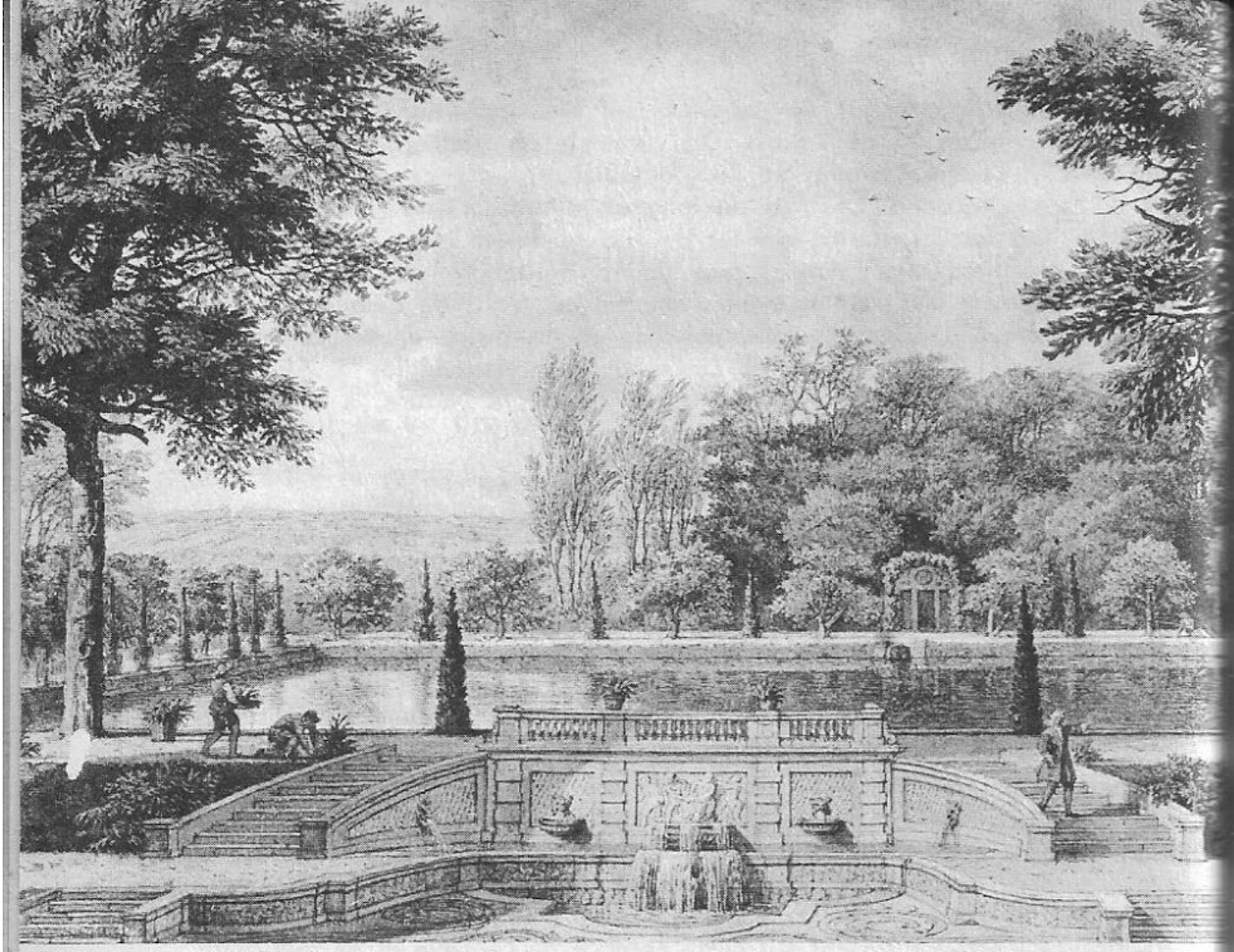
> ***Beau parc et beaux jardins, qui dans votre clôture***
> ***Avez toujours des fleurs et des ombrages verts...***

La Nature apparaît non dans ses aspects sauvages, mais sous la forme régulière du parc de Fontainebleau. La ***naïveté,*** c'est-à-dire le naturel, et la simplicité s'opposent au désordre tumultueux et complexe de la grande Nature, qui, au XVIIe siècle, causait plus d'effroi que de plaisir. L'éloge se termine par la comparaison des poèmes avec la ***peinture*** et l'***histoire,*** reprenant ainsi l'adage antique ***ut pictura poesis.***

La critique de Théophile est exactement symétrique : à la recherche de la perfection s'oppose la poésie d'inspiration, impulsive et désordonnée, ***sans choix,*** c'est-à-dire **sans goût; *sans exactitude,*** c'est-à-dire sans recherche de la beauté et sans mesure. L'imagination, la verve, l'emportent sur le sens critique et se livrent à la fantaisie, d'où un manque de composition et d'équilibre. La Bruyère revient sur cette absence de contrôle et de régularité ***(d'une plume libre et inégale),*** qui caractérise l'œuvre de Théophile. Le grief essentiel porte sur l'absence de mesure : ***« il charge ses descriptions... il passe le vrai dans la nature »***. Vraisemblablement, La Bruyère vise les célèbres odes au ***Matin,*** à la ***Solitude,*** l'élégie à ***Cloris*** et d'autres poèmes que l'oubli a ensevelis. L'effort des Classiques tendant à établir une proportion exacte entre l'œuvre littéraire et son objet, à ne pas faire ***grand ce qui est petit, ni petit ce qui est grand,*** selon le mot de Pascal, la position de La Bruyère s'explique aisément. Le mot de la fin : ***« il en fait le roman »,*** souligne le caractère factice de la peinture. Alors que l'histoire a pour règle la vérité, le roman se développe en pleine fiction. Or, ce qui serait peut-être un éloge de nos jours était une sévère critique au XVIIe siècle. Ainsi, aux yeux de La Bruyère, l'art de Malherbe atteint la perfection, le génie inégal de Théophile gaspille ses dons, faute de travail.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure éloges et critiques sont-ils justifiés ? Le parrallèle est-il fondé sur un examen objectif des œuvres ou sur une préférence personnelle ? Partageons-nous encore sa sévérité pour Théophile ?

1. Critique du parallèle. — Convenons-en : l'éloge de Malherbe, peintre de la Nature, nous déroute, car, sauf peut-être dans l'invocation aux mânes de Damon, le sentiment des beautés naturelles n'apparaît guère dans ses poèmes. Les quelques allusions qu'on y trouve ne constituent pas de véritables tableaux, mais un décor bien agencé de parcs, de jardins, de terres bien cultivées selon les conseils d'Olivier de Serres. Il est para-



Parc à la française
Moucheron (cl. Giraudon).

doxal de louer une ***simplicité,*** qui n'est pas une preuve de mesure, mais d'indigence. Même au XVIIe siècle, bien d'autres poètes avaient montré qu'ils connaissaient la campagne, et parfois la grande Nature, beaucoup mieux que Malherbe. Sans recourir au ***baroque*** Saint-Amant, pensons à Racan, qui, en ce domaine, surclasse de loin son maître. Le paradoxe s'explique, sans pour cela se justifier, si l'on considère que La Bruyère a surtout voulu « charger » Théophile et qu'il cherche un effet de symétrie, aux dépens même de l'exactitude.

Théophile de Viau, en revanche, est un authentique poète de la Nature Toujours il associe celle-ci à l'Amour, non seulement en reprenant les comparaisons traditionnelles entre l'objet aimé et les astres, les fleurs, les sources, etc., mais en donnant un cadre réel à sa passion. Même lorsque ce cadre s'accompagne d'évocations mythologiques, comme dans l'***Ode de la Solitude,*** la description quitte souvent la fiction pour le croquis pris sur le vif.

Dans l'***Ode au Matin,*** il dépeint avec précision les travaux des champs et ceux de la maison. Ce ne sont plus des bergers d'Arcadie, ni des princesses jouant à la fileuse, mais d'authentiques paysans.

La charrue écorche la plaine;
Le bouvier, qui suit les sillons,
Presse de voix et d'aiguillons
Le couple de bœufs qui l'entraîne.

Alix apprête son fuseau;
Sa mère, qui lui fait la tâche,
Presse le chanvre qu'elle attache
A sa quenouille de roseau ...

On pourrait multiplier facilement les exemples de vers, où les gens, les animaux domestiques, les animaux sauvages, les travaux et les joies de la campagne sont dessinés avec exactitude et sobriété. L'imagination n'égare pas toujours Théophile, qui sait observer, sentir et décrire. Il est donc injuste de qualifier ses poèmes de la Nature de ***roman***. Ce n'est pas seulement par l'abondance des thèmes empruntés à la Nature qu'il dépasse Malherbe et même Racan, mais par la vivacité et la sincérité de ses impressions. « ***Entre Ronsard et La Fontaine,*** déclare M. R. Lebègue, ***je ne vois pas de poète qui ait aussi souvent puisé son inspiration dans la Nature riante, ou majestueuse, ou mystérieuse.*** » D'ailleurs, le sentiment de la Nature n'est nullement confus chez Théophile. Celui-ci a pleinement conscience de ce que lui apporte le monde des sensations. Ce n'est pas comme Malherbe un homme de cabinet, qui pèse les idées et les mots, mais un être ondoyant, dont la Muse subit toutes les impressions extérieures : « ***J'aime un beau jour, des fontaines claires, l'aspect des montagnes, l'étendue d'une grande plaine, de belles forêts; l'océan, ses vagues, son calme, ses rivages; j'aime encore tout ce qui touche plus particulièrement les sens, la musique, les fleurs, les beaux habits, la chasse, les beaux chevaux, les bonnes odeurs... (Fragments d'une histoire comique.)*** Confidente de ses amours et de ses rêveries mélancoliques, la Nature est aussi la justification de sa philosophie épicurienne. Loin d'être un décor pour les yeux de l'esprit, elle constitue la seule réalité.

La position de La Bruyère nous paraît donc indéfendable. Le parallèle se retourne en faveur du « baroque » contre le classique. Que serait-ce si La Bruyère n'avait pas lu Théophile !

2. Justification partielle. — Bien qu'en matière de poésie tout jugement soit subjectif, une telle incompréhension stupéfie, surtout chez un critique aussi clairvoyant que La Bruyère. Remarquons tout d'abord que celui-ci s'est condamné à l'erreur en faisant un parallèle suivi de poètes aussi dissemblables. Le styliste a inévitablement fait tort au penseur. D'autre part, le point de départ de la comparaison est factice. Ce n'est pas seulement, ni surtout à propos du sentiment de la Nature, que Malherbe et Théophile s'opposent, mais dans leur vie, dans leurs conceptions littéraires et dans la facture de leurs œuvres. Laissons donc de côté la poésie de la Nature pour comparer l'ensemble, et le parallèle se vérifie partiellement, ou du moins s'éclaire.

La vie aventureuse de Théophile doit être un objet de scandale aux yeux de La Bruyère. Comment ce protestant, devenu un étudiant débauché, puis un « libertin » disciple de Vanini, un auteur d'obscénités, un athée condamné par le Parlement, pourrait-il obtenir l'indulgence de La Bruyère, qui termine ses ***Caractères*** par le chapitre contre les ***Esprits forts*** ? Ni l'un ni l'autre n'envisagent la vie sous le même angle.

Les doctrines littéraires sont aussi divergentes. Théophile ne se contente pas d'aimer le rêve, les échappées, les escapades de la Muse, il attaque la régularité de Malherbe et ses contraintes :

Imite qui voudra les merveilles d'autrui.
Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui...
Mon âme, imaginant, n'a point la patience
De bien polir les vers et ranger la science.
La règle me déplaît, j'écris confusément :
Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément...

(A une Dame.)

Comme Mathurin Régnier (Satire IX, *A M. Rapin)*, il revendique la liberté à l'égard de la composition et de la prosodie, considérant que les règles coupent les ailes à l'inspiration. Surtout, il refuse l'unité de ton, comme contraire à la spontanéité et à la vie. A la séparation des genres, à la sobriété de la forme, à l'***uniformité*** des Classiques, il préfère le mélange ces genres, la surabondance des thèmes, une forme riche, même aux dépens du bon goût, le pittoresque, le ***caractéristique,*** comme dira Victor Hugo. C'est pourquoi Théophile est l'adversaire non seulement de Malherbe, mais encore de Boileau, qui le prend comme cible :

Tous les jours, à la Cour, un sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité;
A Malherbe, à Racan, préférer Théophile,
Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile.

(Satire IX.)

Dans sa ***préface*** pour l'édition de 1701, jugeant les œuvres littéraires avec plus de sérénité, et une égale conviction, Boileau distingue les œuvres brillantes des chefs-d'œuvre : « ***Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante, extraordinaire? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue...*** » Or, les ***Baroques,*** comme leurs descendants ***précieux*** et ***burlesques,*** ont recherché une originalité de pacotille, ces faux bijoux dont se parent les ***reines de village.*** Il en résulte parfois d'heureuses trouvailles, mais aussi un raffinement excessif, et souvent du mauvais goût, comme les vers de ***Pyrame et Thisbé,*** que Boileau cite comme exemple de ridicule :

Ah! voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître!

Après les tragédies de Corneille et celles de Racine, on comprend le dédain à l'égard non seulement de ces deux vers, mais d'une pièce, qui ne se recommande ni par la vérité des sentiments, ni par la justesse de l'expression. Or, de telles bévues ne manquent pas, même dans les meilleurs poèmes de Théophile. Les extraits, qui ne choisissent que les passages les plus réussis, sont trompeurs. Les fragments charment, l'ensemble déçoit, et Malherbe, par l'ordonnance superbe de sa composition, reprend l'avantage. C'est pourquoi l'œuvre de Théophile, même de nos jours, où l'on affecte d'ignorer les préceptes classiques, déconcerte. L'homme est mort jeune, mais dans quelle direction aurait évolué le poète? Aurait-il dominé sa facilité et son goût pour le laisser-aller? Toujours est-il que ses poèmes sont inégaux et déroutants. La sévère remarque de La Bruyère se vérifie à son sujet : « ***C'est un métier que de faire un livre.*** »

CONCLUSION. — Si on le prend à la lettre, le parallèle de La Bruyère est injuste et sans fondement. Le lyrisme de Malherbe et celui de Théophile ne développent pas les mêmes thèmes, et ne visent pas le même but. Malherbe s'adresse à la raison et rappelle des vérités éternelles. Théophile chante l'instant qui passe et parle au cœur. Mais La Bruyère n'a pas tort de montrer que le génie lyrique ne suffit pas pour créer un chef-d'œuvre. Aux dons des Muses, il faut encore ajouter le travail de l'écrivain, ce que les ***Baroques*** ont trop souvent méprisé.

I. - Molière (1622-1673).

Molière est-il classique ?

Que pensez-vous de l'opinion suivante de Sainte-Beuve :

« Le moins classique, en apparence, des quatre grands poètes de Louis XIV, était Molière! on l'applaudissait alors bien plus qu'on ne l'estimait; on le goûtait sans savoir son prix. »

INTRODUCTION. — D'abord défenseur du Romantisme naissant dans ses articles du *Globe,* Sainte-Beuve, à partir de 1830, se rapproche de l'idéal classique. Cependant, le Classicisme ne représente pas à ses yeux une beauté froide et gourmée, un ensemble de règles abstraites appliquées consciencieusement, mais une puissance créatrice associée à l'équilibre et au goût. Il y a donc deux sortes de Classicisme : l'un, extérieur et formaliste; l'autre, intérieur et vivant. Aussi peut-il soutenir, sans paradoxe, que *Le moins classique, etc.*

DISCUSSION. — Molière fut-il un classique méconnu en son temps ? La postérité lui a-t-elle rendu justice ?

a) *Part de vérité :* Il est certain que Molière de son vivant ne dominait pas la scène littéraire comme il le fait maintenant. Il n'avait pour lui ni la consécration du temps, ni le culte officiel des théâtres nationaux, ni la tradition universitaire. Aujourd'hui, quel iconoclaste oserait s'attaquer à Molière ? Ses contemporains n'avaient ni ce respect, ni cette admiration unanimes. Le distinguaient-ils toujours nettement de Scarron, de Boursault ou de Boisrobert ? Dans son conflit avec l'Hôtel de Bourgogne, les rieurs étaient-ils toujours de son côté ?

D'autre part, avaient-ils tort de soupçonner en lui un esprit hardi, aussi peu conformiste en morale et en religion qu'en art ? Sans doute, on trouve dans ses comédies la satire des travers et des vices. La vanité de M. Jourdain, les prétentions intellectuelles des femmes savantes, l'avarice d'Harpagon, l'hypocrisie de Tartuffe y sont condamnées au nom du bon-sens et de la vertu. Ses porte-parole, Cléante, Philinte, Clitandre, Ariste, parlent et se comportent en *honnêtes gens.* Ils ne songent pas à bouleverser la société, ou à ruiner la religion, mais s'accommodent de leur époque; ils se composent un art de *vivre à propos,* comme l'avaient fait Horace et Montaigne. Cette apparence pouvait tromper les spectateurs superficiels, mais des observateurs plus perspicaces devinaient bien des signes inquié-

tants. ***L'Ecole des Femmes*** est-elle vraiment une comédie innocente comme le soutient Molière ? La parodie des lois du mariage est-elle une simple bouffonnerie ? ***Tartuffe*** a-t-il pu condamner les hypocrites sans blesser les vrais dévots ? N'est-il pas choquant de voir la religion défendue par Sganarelle, alors que l'impie Don Juan est paré de toutes les séductions ? Ce n'était peut-être pas seulement, ***en apparence,*** que Molière s'écartait du Classicisme, si l'on considère celui-ci comme le respect de l'ordre établi.

b) *Réserves.* — Il serait cependant paradoxal d'opposer Molière aux autres Classiques et d'en faire un individualiste annonçant le Romantisme. Ni en art, ni en morale, ni en religion, les œuvres de Molière ne révèlent un adversaire de la pensée classique.

Molière, comme Boileau, Racine et La Fontaine, cherche la vérité psychologique. Il n'imagine pas un homme selon une doctrine ou un système philosophique, mais observe ses contemporains et reconnaît en eux l'homme de toujours, dont se moquaient déjà Plaute et Térence. ***Peindre d'après nature*** est la loi de la comédie, comme il le proclame dans la ***Critique de l'Ecole des Femmes.*** Cette peinture de l'homme au milieu de la société est exécutée avec un sens de la mesure et une perfection artistique qui ont fait l'admiration des connaisseurs. On ne trouve chez Molière ni le laisser-aller des comédiens du Pont-Neuf, ni le comique grossier de Scarron, ni les subtilités de la littérature précieuse. Aussi Gœthe pouvait dire : ***« Il y a en lui une grâce, un tact des convenances, un ton délicat de bonne compagnie que pouvait seule atteindre une nature comme la sienne, qui, étant née belle par elle-même, a joui du commerce journalier des hommes les plus remarquables de son siècle. »*** Molière, comme les autres Classiques, respecte les bienséances du temps, évite les outrances, les boursouflures et met en pratique le conseil de Pascal : ***« Il faut de l'agréable et du réel; mais il faut que cet agréable lui-même soit près du vrai. »*** Si le Classicisme est un point de maturité, Molière est aussi Classique que Racine ou que La Fontaine, puisqu'il a porté à la perfection le genre littéraire qu'il a choisi : la comédie.

Les hardiesses réelles de Molière en morale et en religion ne justifient pas l'approbation bruyante des successeurs des libertins. Comme dans tous les chefs-d'œuvre, on trouve de tout dans le théâtre de Molière. Aussi, au gré du lecteur, il peut passer pour Philinte ou Alceste, Sganarelle ou Don Juan, Arnolphe ou Agnès. En fait, Molière ne se livre pas tout entier dans un personnage, mais la sympathie qu'il éprouve pour les êtres qu'il crée sur la scène se manifeste par une parcelle de vérité qu'il leur concède. Les scélérats sans rémission, comme Tartuffe, sont une exception. Qu'il y ait de vives critiques contre une noblesse futile ou immorale, que des réserves se manifestent à l'égard de l'Eglise, qui excommuniait les comédiens, que Molière préfère les servantes vives et naturelles aux prudes et aux savantes, quoi de surprenant ? Les critiques de Boileau et de La Bruyère, les sermons de Bossuet et de Bourdaloue, leurs rappels à l'ordre, sont souvent beaucoup plus âpres que les saillies de Molière. La liberté d'esprit des écrivains de jadis était extrême : quels paradoxes et quels réquisitoires ne se lisent pas dans les ***Essais,*** mais Montaigne prévient son lecteur qu'il s'agit-là des hardiesses de son esprit; dans la vie pratique, il se comporte en fidèle catholique et en loyal sujet. Imagine-t-on que les contemporains de Louis XIV étaient plus aveugles sur les défauts du régime, les vices de l'Eglise ou la dépravation des mœurs ? Mais ces tares

inhérentes à la nature humaine ne les incitaient pas à vouloir tout détruire ni à tout renier pour autant. Cette sagesse politique, c'est encore une forme du Classicisme; cette imprégnation catholique, également.

Si l'on veut un écrivain moins « *classique* » que les autres, pourquoi ne pas choisir La Fontaine ? Une étonnante variété de goûts, une instabilité dans les vocations, une indépendance de pensée absolue inquiétaient à bon droit ses contemporains. Boileau ne savait qu'en penser et faisait silence sur les ***Fables***, Louis XIV retardait son admission à l'Académie. Ce bohème délicat, ce faux naïf curieux de Descartes et de Spinoza, ce conciliateur des Anciens et des Modernes paraît beaucoup plus irréductible à une « *école* » que Molière. En d'autres pages, Sainte-Beuve le reconnaît volontiers et rapproche dans une même admiration les deux écrivains.

Molière n'est donc pas le « moins classique » des maîtres du grand siècle, à moins de donner au Classicisme une signification étroite et inexacte. Et c'est sur cette erreur que Sainte-Beuve a voulu attirer l'attention. Aux yeux de la génération romantique, le Classicisme évoque un passé révolu, une monarchie absolue dépassée, une doctrine littéraire formaliste, esclave des règles héritées des Anciens. Or le Classicisme est tout autre chose.

COMMENTAIRE. — Qu'est-ce donc que le Classicisme au sens large ? — Les Classiques du XVIIe siècle ne sont pas les disciples d'une religion, dont Boileau serait le prêtre. C'est parce qu'ils partaient de conceptions analogues qu'ils se sont rapprochés, après avoir conquis la notoriété dans leur domaine respectif. Comme il est naturel, ils partagent une partie des préjugés de leur temps et ne discutent pas les ***bienséances***. Ils portent perruque et bas de soie, comme leurs contemporains. Leur pensée en est-elle pour cela moins vigoureuse et leur art moins parfait ? S'ils veulent plaire à leur siècle, ils écrivent cependant sous le regard de la postérité et ne se permettent aucune facilité.

Si le Classicisme est estimé comme une formule périmée au XIXe siècle, c'est que les successeurs des écrivains du règne de Louis XIV les ont imités trop étroitement et ont appliqué trop strictement ce qu'ils croyaient être une législation de la beauté. Ils n'ont pas compris, par exemple, que les règles des unités n'étaient pas la seule organisation possible d'une pièce, mais des contraintes acceptées et destinées à accroître l'intensité dramatique. Cette imitation servile et ce manque de renouveau justifient les critiques véhémentes de Victor Hugo et de Vigny, mais ceux-ci à leur tour ne veulent voir que les aspects démodés des Classiques.

Lorsqu'en 1850 Sainte-Beuve se demande : « Qu'est-ce que le Classicisme ? », il a l'expérience d'un critique chevronné et d'un écrivain revenu de beaucoup d'illusions. C'est donc en dehors des manifestes et des formules des écoles littéraires qu'il caractérise le Classicisme de tous les temps et de tous les pays. Il lui rend toute sa vitalité en le dépouillant de ses particularités. ***« Il n'y a pas de recette pour faire des Classiques... Croire qu'en imitant certaines qualités de sobriété, de pureté, de correction et d'élégance, indépendamment du caractère même et de la flamme, on deviendra classique, c'est croire qu'après Racine père, il y a lieu à des Racine fils... Il y a plus : il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité... En fait de Classiques, les plus imprévus sont encore les meilleurs et les plus***

grands... » Quelles sont les aspirations communes aux Classiques, sinon un *état de santé et de fleur heureuse,* une *harmonie avec leur époque, avec leur cadre social...* Les vrais Classiques ne sont pas des imitateurs, mais des créateurs, pleins de santé et d'équilibre, exempts de cette nostalgie et de ce malaise, qui affligent la jeunesse aux époques d'incertitude.

CONCLUSION. — Molière, *en apparence,* est peut-être moins classique que Racine ou Boileau, parce qu'il a cultivé un genre plus libre que le leur et fait plus qu'eux appel à l'actualité; ses contemporains n'ont peut-être pas vu tous les aspects de son génie. Mais si un *vrai Classique* est un *auteur qui a enrichi l'esprit humain..., qui a découvert quelque vérité morale non équivoque..., qui a rendu sa pensée sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande...,* Molière mérite plus que tout autre le titre de Classique.

La morale de Molière.

★ **Vous commenterez cette affirmation d'un critique contemporain :**

« La morale de Molière n'est pas dans les maximes de ses raisonneurs, elle est dans le combat qu'il a mené contre le mensonge. Elle est une morale de l'authenticité. » (C.E.L.G.)

INTRODUCTION. — Tous les Classiques ont affirmé leur volonté d'« *instruire* » et de « *plaire* ». Molière dans la préface du *Tartuffe* rappelle que « *l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, ... et que rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts.* » Mais où se trouve cette morale ? Est-elle contenue dans les propos de personnages sympathiques, adversaires des vices et des ridicules ? Un critique contemporain ne le pense pas : « *La morale de Molière... authenticité* ».

EXPLICATION. — Le jugement se divise en deux parts. Dans la première, le critique combat une opinion fort répandue : Molière place dans ses comédies des personnages raisonnables, et parfois même raisonneurs, pour faire pièce aux extravagants. Ainsi le public ne peut se tromper sur le sens de la comédie : Philinte lui enseigne à ne pas imiter Alceste, malgré sa vertu, et à se garder d'une rigueur excessive; Cléante distingue la vraie dévotion de l'hypocrisie, Clitandre la véritable culture du pédantisme, etc. Notre critique estime fausse cette interprétation traditionnelle et lui substitue une vue plus ample. Molière n'est ni Cléante, ni Philinte, ni Clitandre, il est l'animateur de la société qu'il représente sur la scène; c'est donc d'après une pièce prise dans sa totalité et, plus sûrement encore, d'après l'ensemble de ses comédies qu'on peut déduire ses intentions morales. Or, dans chaque comédie, les personnages ridiculisés sont ceux qui quittent le naturel, qui veulent jouer un rôle pour lequel ils ne sont pas faits et se nourrissent de chimères. La morale de Molière ne peut donc

se résumer en quelques maximes empruntées aux sages; elle apparaît dans la position que Molière a adoptée à l'égard de la vie, et qu'il a conservée durant toute sa carrière : c'est une morale de « ***l'authenticité*** », un art de vivre comme celui que l'on trouve dans les ***Essais*** de Montaigne. C'est sur cette vérité vivante qu'insiste la deuxième partie du jugement.

DISCUSSION. — 1. Part de vérité. — Que Molière ne se soit pas représenté dans un seul personnage est incontestable. Dans ***Le Misanthrope***, n'est-il pas à la fois Alceste et Philinte ? Est-il Philinte lorsque celui-ci recommande de se soumettre à la politesse mondaine et de s'abandonner aux embrassades spectaculaires, qu'il raille chez les marquis ? N'est-il pas Alceste quand il raille avec véhémence le sonnet d'Oronte ?

> ***Ce style figuré, dont on fait vanité,***
> ***Sort du bon caractère et de la vérité;***
> ***Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,***
> ***Et ce n'est point ainsi que parle la nature...***

Le public du XVIIe siècle crut même qu'il était Oronte, puisqu'à la première représentation, il applaudit les grâces précieuses du sonnet à Philis... Il est encore Alceste, à moins qu'il ne soit Arnolphe, lorsqu'il condamne avec amertume la duplicité et l'inconstance féminines. Mais ne prend-il pas le rôle de Célimène, pour lui souffler ce cri du cœur :

> ***Moi, renoncer au monde avant de vieillir,***
> ***Et dans votre désert aller m'ensevelir !***

Sans doute, dans ***Le Tartuffe*** n'est-il ni l'hypocrite, ni Orgon. L'éloge d'une dévotion s'accommodant des usages du monde, le goût pour une vie de société raffinée, la distinction entre la piété et l'hypocrisie peuvent être considérés comme ses opinions, et Cléante comme le défenseur de ses conceptions morales. Mais l'on sait comment le rôle de Cléante prit de l'importance par suite des cabales. A partir du troisième acte, Cléante est le seul adversaire véritable de Tartuffe, alors que Dorine s'efface. En était-il de même dans la pièce de 1664 ? Avouons d'ailleurs que ses sages maximes n'intéressent guère le public et que le « ***raisonneur*** » a moins de succès que la « ***fille suivante*** ». Molière devait avoir plus d'étoffe et plus de hardiesse que ce sage conciliateur de la religion et du monde.

Aussi bien la morale de Molière serait-elle assez étroite et susceptible de critiques, si elle tenait dans les limites de l'« ***honnête homme*** ». Elle mériterait les attaques de Rousseau, qui préfère Alceste à Philinte, et celles de Stendhal, qui accuse Molière d'immoralité, parce qu'il recommande d'être comme tout le monde. Or, la morale de Molière, qui ne s'exprime pas dans une réplique, mais dans le choix des sujets et dans la satire des ridicules et des vices, consiste dans cette lutte contre les mensonges de son temps et de tous les temps. Le premier succès, à son retour devant le public parisien, c'est une comédie de mœurs qui raille un mensonge aimable : le romanesque factice des précieuses. Faux savoir des médecins, fausse érudition d'un Vadius, vaines prétentions de Bélise ou de Philaminte, illusoire noblesse de M. Jourdain, fausses apparences de l'amour d'une Célimène, dévotion simulée de Tartuffe, quelle étonnante « foire aux vanités ! » Et comment le spectateur ne serait-il pas prévenu contre tous ces mirages, qui détournent de la vie réelle, de ses luttes et de ses victoires ?

Les personnages des comédies de Corneille, eux, se plaisent fort dans un univers chimérique, que ce soit Clindor dans ***L'Illusion comique*** ou Dorante dans ***Le Menteur***. Même en faisant rire, Molière n'admet pas de subterfuge. Aussi ses sympathies vont-elles tour à tour à tous ses personnages, quand ils sont eux-mêmes. Même Orgon est pitoyable quand il avoue sa faiblesse de père bourru devant Dorine; en revanche, Philinte et Cléante paraissent avoir été créés pour les besoins de la cause; toute leur modération est terne et sans effet, alors que le naturel d'une Martine, d'une Nicole, d'une Dorine ou d'une Toinette montrent une santé morale spontanée et victorieuse.

2. Réserves. — Si toute la morale de Molière n'est pas contenue dans les ***« maximes de ses raisonneurs »,*** doit-on en conclure que ces maximes sont en opposition avec le ***« combat contre le mensonge »*** ? Ce serait supposer que Molière a menti pour plaire à ses contemporains ou pour flatter les puissances du temps. Aurait-il inventé Philinte pour célébrer les agréments de la vie mondaine, alors que lui-même aurait souhaité une retraite obscure ? Cléante ne serait-il destiné qu'à masquer des sympathies pour les libertins et s'assurer un alibi contre les attaques du clergé ? Quel piètre rôle jouerait alors Molière ! Il deviendrait le plus hypocrite de ses personnages.

La morale de l' ***« honnête homme »*** ne nous semble terne que parce que l'éclat tapageur de l'individualisme romantique a rejeté dans l'ombre une sagesse prudente, mais efficace. L'***« honnête homme »*** ne se croit pas le centre du monde, ne jauge pas toutes les valeurs humaines selon son humeur personnelle et ne construit pas un univers irréel; mais, les pieds sur terre, il rend aussi agréable et aussi fécond que possible notre séjour transitoire. Il respecte le prince, obéit aux lois, se fait habiller par son tailleur. Il n'est esclave ni de la mode, ni des salons, ni de la cour. Loin de ***« porter enseigne »,*** il fuit le pédantisme et se ménage une ***« arrière-boutique »*** où il ait la liberté d'être lui-même avec ses contradictions et ses hardiesses.

Mais le terme de ***« combat »*** n'est-il pas lui-même excessif ? Faut-il voir dans Molière un apôtre de la vérité, intransigeant comme les héros d'Ibsen ? N'attache-t-on pas une importance exagérée aux luttes de Molière contre les précieuses, les pédants, les marquis, les médecins, les faux dévôts ? Comment concilier cette croisade avec la protection de Louis XIV, une existence fastueuse, de nombreuses passions ? Le témoignage le plus important en faveur de ce Molière anarchiste est la sévère condamnation de Bossuet, mais le prélat ne voulait-il pas surtout rétablir la hiérarchie des valeurs morales et rappeler à l'ordre ceux qui applaudissaient l'auteur comique pour fronder l'Eglise ?

CONCLUSION-SYNTHESE. — Comme tout paradoxe, ce jugement a le mérite de faire examiner à nouveau un problème que l'on pouvait croire résolu. Or, quand il s'agit d'un chef-d'œuvre dont la vie se rit des siècles, aucun problème n'est jamais terminé. Une partie seulement de la morale de Molière, celle qui concernait surtout ses contemporains, est contenue dans les maximes des raisonneurs; une autre partie, peut-être la plus importante à nos yeux, est répandue à travers toute l'œuvre, protestation énergique, mais rieuse, contre toutes les sottises qui entravent la véritable liberté de l'homme.

Molière contre le mensonge

Molière, dit-on, a pourchassé le mensonge sous toutes ses formes. Est-ce vrai et explique-t-on ainsi tous les aspects de son génie ? Appuyez votre argumentation sur la pièce ou les pièces que vous connaissez.

COMPRENDRE LE SUJET. — Le texte même du sujet indique deux points à examiner. D'abord, l'opinion commune concernant Molière : ***il a pourchassé le mensonge...*** ». Doit-on l'admettre et la développer ? La question ***« est-ce vrai ? »*** pourrait en faire douter un instant. Mais non ! Molière a bien pourchassé le mensonge dans les mœurs, les sentiments, les modes littéraires, c'est incontestable. Par contre, cette recherche de la vérité dans tous les domaines n'explique peut-être pas ***tous*** les aspects de son génie. Molière ne s'enferme pas dans une formule, même si celle-ci est exacte. Il fallait donc insister sur la complexité et la diversité de son théâtre, qui n'est pas seulement le développement d'une thèse, mais la vie même.

Une partie de l'argumentation du sujet précédent pouvait être utilisée pour le premier paragraphe du développement.

Fallait-il s'appuyer sur une ***seule*** pièce ou sur un ensemble de comédies ? On peut espérer qu'aucun candidat ne réduit sa connaissance de Molière à ***une*** pièce. Gœthe adolescent interprétait, en français, les rôles de Molière, en l'honneur des troupes de Louis XV, alliées de Francfort contre la Prusse. Plus tard, il relisait chaque année Molière en entier. N'en demandons pas tant aux bacheliers d'aujourd'hui. Néanmoins, tout étudiant doit connaître ***Les Femmes savantes, Tartuffe*** et ***Le Misanthrope***. Choisir une seule pièce — la mieux connue — assure de l'unité au développement; il convient toutefois de montrer par des allusions précises que l'argumentation est renforcée par d'autres exemples. Le danger, c'est de se perdre dans un résumé de la pièce et d'oublier le sujet. Prendre plusieurs pièces présente le risque de tomber dans l'énumération de notices et de faire un catalogue sans cohésion. Pour éviter ce défaut, il faut soigner particulièrement les transitions. En revanche, il est plus facile de montrer que, dans les domaines les plus variés, Molière combat toujours le mensonge. En définitive, le choix dépend donc du savoir et du savoir-faire de chacun.

INTRODUCTION. — Après la farce illustrée par Tabarin, après le gros comique de Scarron, l'imagination fantasque de Cyrano de Bergerac et la fantaisie de Corneille, le théâtre de Molière surprend par son accent de vérité. Molière fait de la vérité le principe essentiel de la comédie : ***« Lorsque vous peignez des hommes, il faut peindre d'après nature. »*** La Fontaine, qui a lui-même composé des pièces de théâtre, après avoir assisté à la représentation des ***Fâcheux,*** remarque que désormais l'auteur comique ne

doit pas « *quitter la nature d'un pas* ». Mais comment cet amour se manifeste-t-il sur la scène ?

EXPLICATION. — **1. L'observation.** — Molière connaît admirablement ses contemporains. Sans doute il a emprunté à Plaute et à Térence, aux farces médiévales, à Cyrano, etc., mais l'observation personnelle des travers et des vices est plus importante que les sources livresques. Non seulement la bourgeoisie parisienne, à laquelle il appartient, mais encore les milieux provinciaux et la cour fournissent des personnages pris sur le vif, avec les manières, le langage et les ridicules particuliers à leur état. C'est la société du XVIIe siècle, qui est représentée avec tant d'exactitude que le théâtre prend la valeur d'un document.

2. La morale de la vérité. — Molière peint donc les hommes tels qu'ils sont, mais il fait plus : il leur enseigne à être vrais. La leçon de morale qui se dégage de ses pièces, c'est le refus d'accepter les illusions. Le premier succès après le retour à Paris inaugure cette attaque contre le mensonge. Les précieuses sont ridiculisées pour ne pas avoir voulu demeurer de simples bourgeoises attendant un mari sans romanesque. La dernière pièce, ***Le Malade imaginaire,*** raille le mensonge d'Argan, qui refuse de voir la vérité : sa santé florissante. Dans l'intervalle, tous les personnages odieux ou ridicules tournent le dos à la vérité : M. Jourdain compromet le bonheur familial avec ses chimériques ambitions de noblesse, Tartuffe fait du mensonge une arme redoutable contre le naïf Orgon. Célimène elle-même, malgré son charme et son esprit, est condamnée parce qu'elle joue trop longtemps avec la vérité du cœur. En revanche, les personnages sympathiques, Ariste, Cléante, Clitandre, Philinte, Alceste surtout, sont sincères et aiment la vérité sous toutes ses formes; les sentiments affectés, l'hypocrisie des manières comme celle du cœur, la poésie spirituelle, mais futile et vaine, la fausse science des pédants et des médecins sont l'objet de leurs sarcasmes. La sympathie, et même l'admiration, que suscite Alceste, en dépit de défauts mineurs, révèle les intentions de l'écrivain. Molière est excédé par les multiples formes que prend le mensonge, en particulier dans la société raffinée.

DISCUSSION. — Cependant, il ne faudrait pas transformer le théâtre de Molière en prédication morale. Sans l'accuser d'immoralité, comme l'ont fait Fénelon, Bossuet et Rousseau, on doit remarquer toutefois que la croisade pour la vérité laisse place à bien d'autres éléments.

1. L'ami des « libertins ». — La vérité n'apparaît pas chez Molière avec la grandeur et la rigueur d'une doctrine religieuse; elle est nuancée et se teinte parfois de scepticisme. Sainte-Beuve va même jusqu'à dire que Molière nous peint l'humanité en éludant le christianisme. Les leçons de Cléante et de Philinte, pleines de modération et d'indulgence pour les travers humains, préconisent un juste milieu peu compatible avec l'idéal de l'Evangile. C'est une vérité d'expérience, prudente, modeste et sans grande espérance, qui se dégage de ses pièces. L'« ***honnête homme*** » s'y reconnaît, mais l'« ***honnête homme*** » conduit au chevalier de Méré, non à Bossuet ou à Pascal.

2. La verve comique. — Ne voir dans Molière qu'un moraliste ou qu'un précurseur des « philosophes » du XVIIIe siècle est oublier l'essentiel,

ce jaillissement comique, qui se répand aussi bien dans les farces que dans les grandes comédies, et utilise à son profit toutes les ressources de la scène. La perspicacité de l'observation, l'attachement à la vérité pouvaient produire une œuvre forte, mais amère. Or il suffit d'assister à une représentation d'une pièce de Molière, fût-ce ***Le Misanthrope***, pour être emporté, malgré soi, par le rire. Qui peut résister à la vanité désopilante d'Acaste, à la prétention d'Oronte, au duel oratoire de Célimène et d'Arsinoé ? A plus forte raison, le drame domestique causé par les machinations de ***Tartuffe*** s'estompe devant l'ironie de Dorine. La scène si rapide du « ***pauvre homme*** » chasse les miasmes et établit un véritable climat de comédie. Cédons encore une fois la plume à Sainte-Beuve : « ***On a loué Molière de tant de façons, comme peintre des mœurs et de la vie humaine, que je veux indiquer surtout un côté qu'on a trop peu mis en lumière... Molière, jusqu'à sa mort, fut en progrès continuel dans la poésie du comique...*** » Cette création sans cesse renouvelée (car c'est ici le sens de ***poésie***) fait que Molière est aussi à l'aise dans les comédies à ballets que dans la peinture de la société ou dans l'analyse des caractères. ***Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire,*** avec leurs intermèdes, leurs danses, leur accompagnement musical, constituent de véritables opéras-comiques. Pour l'homme de théâtre qu'est Molière, tout est matière à spectacle.

CONCLUSION. — S'il est exact que Molière a pourchassé le mensonge dans les limites compatibles avec les bienséances, son théâtre n'est ni une satire, ni un traité de morale. Molière a peint son siècle en ridiculisant ses travers, mais il a surtout créé des personnages inoubliables, plus vrais que nature, emportés par le mouvement de la vie.

Molière est-il un « philosophe » ?

Vous expliquerez, discuterez et commenterez, à l'aide d'exemples précis, l'opinion suivante de Voltaire sur Molière :

« Molière avait un mérite que ni Corneille, ni Racine, ni Boileau, ni La Fontaine, n'avaient pas : il était philosophe. »

(Liste raisonnée des écrivains et artistes du siècle de Louis XIV.)

INTRODUCTION. — Voltaire aime beaucoup Molière, il admire dans ses comédies la satire des défauts et la caricature des mœurs. A l'Ingénu, ce Huron naïf qui découvre Paris, il prête cet éloge : « ***Molière l'enchanta. Il lui faisait connaître les mœurs de Paris et du genre humain.*** » Mais Molière ne se contente pas de faire rire par la peinture de la société du temps : il dénonce les vices et veut les corriger : il est ***philosophe***.

EXPLICATION. — Dans la première partie du jugement, Voltaire fait une distinction entre Molière et les autres Classiques. Il ne met pas Molière au-dessus d'eux en tant qu'artiste, mais en tant que penseur. Il sait, en

effet, que Molière n'a pas inventé la comédie et qu'il a été devancé par Corneille dans ce domaine : ***« Il n'est pas vrai que Molière... eût trouvé le théâtre absolument dénué de bonnes comédies. Corneille lui-même avait donné*** Le Menteur, ***pièce de caractère et d'intrigue. (Siècle de Louis XIV.)*** A plus forte raison, Voltaire, admirateur fanatique de Racine, n'établit pas un parallèle entre les maîtres de deux genres différents. D'autre part, Boileau dans ses ***Satires,*** et La Fontaine dans ses ***Fables*** ont tous deux dépeint leur époque. Pourquoi Voltaire réserve-t-il le titre de ***Philosophe*** au seul Molière ? C'est que le ***Philosophe*** aux yeux de Voltaire a une mission bien déterminée. Sans doute, le ***Philosophe*** est encore « honnête homme », comme on l'entendait au XVIIe siècle. Il fréquente le monde, est l'hôte des salons, mais il ne se limite pas à l'observation morale; ce n'est pas au nom de la religion chrétienne qu'il blâme les vices, mais au nom de la raison; aussi ses conseils s'adressent-ils moins aux individus qu'à la société tout entière. Celle-ci a l'imagination corrompue par les fables inventées par les métaphysiciens ou par les despotes. Le Philosophe, plus « éclairé » que le vulgaire, doit lutter contre la routine et le fanatisme, auteurs de la plupart des maux dont souffrent les hommes. Son action doit développer la raison, la tolérance et l'humanité. Tel est du moins le programme que Voltaire revendique dès les ***Lettres philosophiques*** (1734), et qu'il ne cesse de rappeler tout au long de sa carrière. Dans la pratique, une bonne part de cette philosophie militante consiste donc à attaquer la « superstition », la « tyrannie » et l'« ignorance » en sapant l'influence de l'Eglise. Bayle et Fontenelle sont les précurseurs de cette philosophie, qui deviendra de plus en plus agressive au cours du XVIIIe siècle. Or Voltaire ne découvre ni chez Boileau, ni chez La Fontaine une telle attitude. En revanche, Molière lui apparaît comme un devancier authentique de la lutte anti-religieuse. Un passage de ***L'Ingénu*** éclaire cette interprétation : ***« A laquelle des ses comédies donnez-vous la préférence,*** demande-t-on au Huron ? — ***Au Tartuffe sans difficulté.»*** Molière, pourchassant l'hypocrisie religieuse et préconisant une religion tolérante, guidée par la raison, serait donc le porte-parole des ***libertins,*** et non plus seulement le ***législateur des bienséances du monde.*** Il dépasserait, sur ce point, les écrivains de son temps et annoncerait l'époque des « lumières ».

DISCUSSION. — Dans quelle mesure le « mérite philosophique » distingue-t-il Molière des autres Classiques ?

1. Part de vérité. — Il est manifeste que Corneille ne mérite pas le nom de « Philosophe ». Marguillier de sa paroisse, auteur de ***Polyeucte*** et de ***Théodore, vierge et martyre,*** traducteur de l'***Imitation de Jésus-Christ,*** Corneille est un croyant sincère et ardent. Thomas Corneille rapporte que, pendant les trente dernières années de sa vie, son frère récitait chaque jour le ***Bréviaire romain.*** Le sceptique Fontenelle, son neveu, avoue : ***« A beaucoup de piété naturelle, il a joint dans tous les temps de sa vie beaucoup de religion et plus de piété que le commerce du monde n'en permet ordinairement.»*** Corneille ne s'est jamais abandonné complètement aux ivresses de la gloire littéraire. Même dans ses tragédies profanes, il fait preuve d'une psychologie toute chrétienne. — Pas davantage Racine ne peut être classé parmi les « Philosophes ». Ses querelles avec Port-Royal ne durent pas et n'engagent pas sa foi. Bien plus, il renonce au théâtre par scrupule religieux et, lorsqu'ils y revient, c'est pour écrire deux pièces

bibliques, ***Esther*** et ***Athalie,*** cette dernière étant sans doute le chef-d œuvre de l'esprit humain, mais aussi celui du ***fanatisme,*** au jugement des ***Philosophes !*** Enfin· il est vrai que ces écrivains ne songent, ni l'un ni l'autre, à réformer l'Etat. En particulier, Racine, historiographe du roi, lecteur de Louis XIV, reçu à Versailles et à Marly dans l'intimité du souverain, fait même figure de courtisan. Voltaire a donc raison de constater que si les deux dramaturges ont enseigné « ***à la nation, à sentir, et à s'exprimer*** », ils n'annonçaient pas du tout l'école « philosophique ». Il en est de même pour Boileau. Les travers qu'il raille ne lui semblent pas imputables à l'état social, mais à l'imperfection de la nature humaine. Il égratigne, certes, les gens d'Eglise dans le ***Lutrin,*** mais Voltaire ne s'y méprend pas : les plaisanteries sur la vanité des chantres ou la paresse des chanoines n'ont rien d'un pamphlet antireligieux. Boileau, comme Corneille et Racine, reste attaché aux traditions et n'envisage pas une révolution, fût-ce dans les idées.

2. Réserves — En revanche, on peut s'étonner que Voltaire n'ait pas rapproché La Fontaine de Molière, et qu'il ne l'ait pas rangé dans le camp des « Philosophes ». Les ***Fables*** renferment les critiques les plus nombreuses et les plus vives de l'Ancien Régime, et plus généralement des injustices sociales : arbitraire du Roi et des Grands, injustices de la Justice, misère des pauvres bûcherons, etc. On peut même extraire des ***Fables*** une doctrine de politique étrangère, pacifique et humanitaire, La Fontaine mettant en garde les petites nations contre les entreprises des grandes puissances ***(Le Jardinier et son Seigneur).*** Voltaire partage les préventions de son temps à l'égard du fabuliste. Il lui reconnaît le don poétique, de la ***naïveté,*** et lui accorde, comme éloge suprême, de s'être mis, ***par les choses les plus simples, presque à côté*** des Classiques, ces hommes sublimes. Mais il ignore le lecteur de Spinoza et de Descartes, l'auditeur de Roberval, et le penseur qui médite sur la condition humaine. L'univers animal, dont La Fontaine s'est servi comme interprète, lui semble sans doute trop enfantin. Il est vrai aussi que la pieuse mort de La Fontaine n'était pas celle d'un « Philosophe ».

Le cas de Molière est encore plus complexe. Sans doute, Molière est avant tout un homme de théâtre, qui veut plaire, et qui prend son bien où il le trouve. S'imaginer qu'il écrit ses pièces selon un programme déterminé et avec une intention philosophique précise est excessif. Il n'a pas comme Voltaire lui-même, employé tous les genres littéraires pour ***écraser l'infâme.*** On ne peut laisser de côté le fidèle sujet du roi, le bourgeois pondéré, qui ridiculise toutes les outrances et recommande l'équilibre par ses Philintes et ses Cléantes.

Mais il existe aussi un autre Molière moins conformiste : un Molière rompant avec sa famille pour se faire comédien, un Molière préférant les aventures d'une troupe ambulante à la sécurité d'une charge à la cour, et encourant l'excommunication plutôt que de renoncer à son plaisir d'acteur. La carrière dramatique de Molière est une succession de luttes : ***L'Ecole des Femmes*** est accusée d'immoralité et d'impiété, parce que les lois du mariage sont ridiculisées en la personne d'Arnolphe; ***Tartuffe,*** de 1664 à 1669, suscite de violentes réactions, qui conduisent Molière à modifier son texte et à développer le rôle de son interprète Cléante. Celui-ci recommande bien de distinguer entre l'hypocrisie et la dévotion, mais ***la juste nature*** qu'il loue ressemble fort à la morale de ***l'honnête homme,*** inspirée par le

monde et nullement par l'Eglise. Personne ne doute que Tartuffe soit un scélérat, et ses propos n'abusent pas le public sur lui-même. Mais lorsqu'il invoque l'art de bien diriger l'intention pour séduire Elmire, son odieuse hypocrisie ne risque-t-elle pas d'exciter la réprobation contre toute la casuistique et même contre la religion ? L'attaque est indirecte, mais elle peut être dangereuse. Et Orgon ? C'était, nous dit Dorine, un homme sage un bon mari, un citoyen loyal avant de rencontrer Tartuffe. Or, les leçons de l'hypocrite ont rendu stupide ce dévôt sincère. De là à conclure que la dévotion est responsable de cette métamorphose, le pas est vite franchi. Que dire encore de ***Don Juan ?*** Le grand seigneur athée se donne le beau rôle, tandis que la religion est défendue piteusement par un valet ridicule, Sganarelle. En portant à la scène de tels sujets, il était presque inévitable de faire le jeu des ***libertins.*** Or ceux-ci étaient bien connus de Molière : n'avait-il pas été l'élève de leur maître Gassendi, au collège de Clermont ? N'était-il pas en relations suivies avec La Mothe Le Vayer, incroyant notoire ? En tout cas, la morale qui se dégage de ses pièces est une morale des bienséances et non pas du devoir. Cléante, Philinte, Ariste, Clitandre, ne sont pas guidés dans leur conduite par un idéal religieux, mais par la politesse mondaine et les usages de l'« honnête homme ». Les ***Philosophes*** du siècle suivant pouvaient donc, jusqu'à un certain point, l'annexer comme précurseur.

Mais était-il vraiment ***philosophe ?*** Ses satires contre la noblesse, sa haine de l'hypocrisie et son penchant pour une ***vertu traitable*** sont-elles bien la preuve d'une incroyance absolue ? Il est téméraire de l'affirmer. Voltaire s'est peut-être trop hâté de proclamer Molière son allié, et il aurait eu plus à glaner dans les ***Fables*** que dans les comédies.

CONCLUSION. — Voltaire a le mérite de ne pas considérer Molière comme un simple amuseur, et de l'envisager comme un critique de la société. Mais le rire large et franc de Molière ne ressemble guère au ***hideux sourire*** que Musset reproche à Voltaire.

L'" ingénu ", amateur de Tartuffe.

★ Que pensez-vous de cette opinion de Voltaire :

« Molière l'enchanta. Il lui faisait connaître les mœurs de Paris et du genre humain. — A laquelle de ses comédies donnez-vous la préférence ? — Au Tartuffe sans difficulté. — Je pense comme vous, dit Gordon, c'est un Tartuffe qui m'a plongé dans ce cachot, et peut-être ce sont des Tartuffes qui ont fait votre malheur ».

(L'Ingénu).

INTRODUCTION. — Voltaire admire chez Molière l'auteur comique et le penseur; il le loue d'être le ***« législateur des bienséances »,*** mais plus encore d'avoir une qualité unique parmi les écrivains du temps de

Louis XIV, d'être « ***philosophe*** ». Il n'est donc pas surprenant que le jeune Huron, découvrant la littérature française, soit « ***enchanté*** » par Molière. Mais pourquoi préfère-t-il ***Le Tartuffe***, « ***sans difficulté*** », aux autres comédies, au ***Misanthrope*** ou aux ***Femmes savantes***, par exemple ? C'est ce qu'il convient d'examiner.

EXPLICATION. — L'Ingénu, pour avoir soupé avec des Huguenots, est accusé d'hérésie, et, sur l'intervention du P. La Chaise, enfermé dans la Bastille. Il partage son cachot avec un vieux solitaire de Port-Royal, Gordon. Celui-ci l'instruit sur la grâce, mais la théologie ne suffisant pas à occuper l'Ingénu, la littérature est mise à profit. Les deux prisonniers échangent leurs impressions sur les écrivains classiques. Une raison générale explique l'engouement du Huron pour Molière : en lisant les comédies, le jeune étranger se familiarise avec les mœurs de Paris, que Molière a décrites. La vérité de l'observation est donc la première qualité de l'auteur comique. Mais cette observation ne reproduit pas seulement l'apparence extérieure des Parisiens : en pénétrant dans le cœur humain, Molière analyse des défauts universels. Les défauts de ses personnages ne sont pas particuliers aux Parisiens du siècle de Louis XIV. L'exactitude de la peinture de mœurs et la vérité des caractères sont les qualités communes à toutes les comédies de Molière; cependant chacune de celles-ci a sa personnalité propre. Pourquoi cette prédilection pour ***Le Tartuffe*** ? Le janséniste l'explique sur-le-champ : dans cette pièce, Molière a fait le procès de l'hypocrisie. Tartuffe est devenu un nom commun. L'Ingénu et Gordon étant tous deux victimes des Jésuites, ils voient dans la comédie de Molière une satire des Jésuites, une anticipation des campagnes de Voltaire.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure ***Le Tartuffe*** est-il à la fois une peinture objective de l'homme et une satire philosophique ?

1. Les mœurs de Paris. — L'action de Tartuffe se passe à Paris, dans une famille bourgeoise. Quantité de détails évoquent avec précision les habitudes du temps, et même l'inévitable évolution de la grand-mère, Mme Pernelle, à ses petits-enfants, Damis et Mariane. Comme beaucoup de bourgeois parisiens, Orgon a des propriétés dans les villages voisins, et, s'il parcourt la campagne, ce n'est pas pour voir si elle est fleurie, mais bien pour encaisser des loyers. Personnage important dans sa paroisse, il a son banc à l'église, devant lequel Tartuffe ira se placer. Sa jeune femme, Elmire, sans avoir un salon comparable à celui de Mme de Rambouillet, aime recevoir, et « ***ces carrosses sans cesse à la porte plantés*** » donnent des soupçons sur sa vertu à Mme Pernelle. Si l'on songe qu'un carrosse était un luxe beaucoup plus coûteux que ne l'est aujourd'hui une voiture américaine, on voit que la famille appartient à un milieu cossu. Damis et Mariane vivent comme les jeunes gens à la mode et fréquentent les spectacles. Dorine veut-elle définitivement dégoûter Mariane du projet d'union avec Tartuffe ? Elle dessine une caricature de la vie mesquine de la petite ville provinciale. Elmire est-elle souffrante ? On la soigne avec les remèdes du temps, la diète et la saignée. Imagine-t-on Dorine, la « ***fille suivante un peu trop forte en gueule et fort impertinente*** » ailleurs qu'à Paris, où, depuis Villon, on sait que les filles ont bon bec, et à une autre époque qu'au XVIIe siècle, où les domestiques faisaient partie de la famille ? L'hypocrite lui-même rappelle les mœurs religieuses du temps, les manifestations voyan-

tes de dévotion aux offices, la charité parfois ostentatoire. Lorsqu'il paraît en scène, il se donne l'allure de Monsieur Vincent allant visiter les prisonniers. Veut-il séduire Elmire ? Il mêle adroitement les métaphores « précieuses » au langage fleuri des mystiques. Pour réduire les scrupules de la jeune femme, il use des arguments de la casuistique détournés à une fin infâme (cf. v. 1488-1492), en particulier cette « pureté de l'intention », que Pascal avant tant malmenée dans ***Les Provinciales***. Si, finalement, Orgon se tire d'affaires, c'est qu'il s'est conduit en « ***homme sage*** » au temps de la Fronde, et que le roi sait récompenser ses fidèles sujets. Les personnages, l'action, les propos, reflètent un Paris que le Parisien Molière connaissait admirablement.

2. Le genre humain. — Dans ce décor parisien, ce sont des hommes de partout et de toujours qui étalent leurs défauts. Orgon, crédule, obstiné, vaniteux, égoïste, sacrifie le bonheur de sa famille au culte de Tartuffe. Il veut faire épouser Tartuffe par Mariane pour avoir un saint homme chez lui, et se garantir du péché, comme Argan souhaite un gendre médecin pour soigner son corps. Mme Pernelle, dévote, économe, sentencieuse, trouve que tout va mal dans la maison de son fils. Ce n'est pas elle qui a choisi Elmire pour bru, et elle condamne la jeune femme, moins docile à ses conseils que la première épouse d'Orgon. Elle est outrée des dépenses que font ses petits-enfants et des libertés qu'ils prennent : cette opposition des générations, qui fut vive au début du règne de Louis XIV, n'est-elle pas un des ressorts favoris des comédies d'aujourd'hui ? Tartuffe lui-même, si vigoureusement marqué par les habitudes religieuses du siècle, pratiques qu'il outre pour mieux duper Orgon, est un personnage assez complexe pour survivre à son temps. Fourbe, cupide, sensuel, dépourvu de tout scrupule, il n'emploierait plus la ***haire*** et la ***discipline*** et ne commenterait plus l'histoire de saint Macaire (cf. v. 339-340), mais n'en resterait pas moins criminel et odieux. Sa passion pour Elmire, que La Bruyère considère comme une faute de tactique pour un hypocrite idéal, est un trait de son humanité. Aussi a-t-on pu jouer ***Tartuffe*** dans un cadre moderne sans trop désorienter le public.

3. La lutte contre les Tartuffes. — ***Tartuffe*** n'est pas une comédie comme les autres. A peine la pièce en trois actes est-elle jouée aux fêtes de Versailles que les adversaires de Molière obtiennent du roi l'interdiction de la représenter en public (1664). Or, les ennemis de Molière ne sont pas ses rivaux, auteurs ou acteurs, mais la cabale des dévots, la reine mère, une partie du clergé. Molière s'obstine : il lit la pièce devant le légat du pape, le cardinal Chigi, à Fontainebleau, envoie vainement un placet au roi. A la réception du roi par Monsieur, à Villers-Cotteret (25 septembre 1664), ***Le Tartuffe*** est repris. Il est encore joué chez la Palatine, sous la protection de Condé, à deux reprises. C'est dire le retentissement exceptionnel de la pièce près de la cour. En 1667, à peine remis d'une grave maladie, Molière remanie son texte; la pièce a pour titre ***Panulphe*** ou ***L'Imposteur;*** elle est en cinq actes. Molière se fondant sur une autorisation verbale, tente une représentation publique. Aussitôt, M. de Lamoignon, responsable de l'ordre public en l'absence de Louis XIV, qui assiège Lille, interdit à nouveau la pièce. Ni l'intervention d'Henriette d'Angleterre, ni l'envoi d'un second placet au roi ne parviennent à lever cette interdiction. Bien plus, l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, lance un mandement

d'anathème contre toute lecture, représentation ou audition de ***L'Imposteur***, ce qui n'empêche pas Condé de le faire jouer dans son hôtel de Paris et à Chantilly (1668). La pièce est donc bien considérée comme une attaque contre l'Eglise catholique, sinon contre la religion. Molière doit attendre la mort de la reine mère et un revirement de l'opinion publique pour faire jouer ***Le Tartuffe*** en cinq actes (1669), une nouvelle fois remanié. Le succès est immense. Ainsi, ce qui n'était peut-être à l'origine qu'une farce sans prétention est devenu une pièce à thèse, une œuvre « philosophique », au sens que le XVIIIe siècle donnera à ce mot.

Que Molière ne se soit pas contenté de ridiculiser les travers et qu'il ait attaqué le vice redoutable de l'hypocrisie, c'est l'évidence même. Ses personnages les plus odieux sont des hypocrites. Dès ***L'Ecole des Femmes***, nous trouvons un hypocrite dans Arnolphe. Parmi les moyens que celui-ci met en œuvre pour asservir Agnès, figure la religion, avec le sacrement du mariage et la peur du diable. Entre ***Le Tartuffe*** de 1664 et celui de 1669, il a continué la lutte, ajoutant au portrait traditionnel de Don Juan l'hypocrisie religieuse comme vice suprême. Dans ***Le Misanthrope***, la prude Arsinoé est encore plus haïssable que la coquette Célimène.

Dans ces quatre pièces, la position de Molière n'a donc pas changé. Mais, en visant l'hypocrisie, Molière s'est-il comporté en allié des libertins et a-t-il voulu déconsidérer l'Eglise ? Le problème est très délicat et a donné lieu à des hypothèses contradictoires. Molière, en choisissant le métier de comédien, savait qu'il s'excluait de la communauté chrétienne. Parmi ses relations, on a relevé des libertins notoires, comme La Mothe Le Vayer, dont la pensée semble avoir inspiré plusieurs tirades de Cléante. Ce n'est pas seulement la cabale des dévots qui l'a combattu : Bossuet, pour condamner la comédie, le prend comme exemple. Pour les contemporains de Molière, adversaires ou amis, il ne paraît pas douteux que la pièce ait été dirigée contre la ***Compagnie du Saint-Sacrement***, dont l'action morale, s'exerçant sous le couvert du secret, devint vite impopulaire, et qui fut dissoute par Louis XIV sur la demande des curés de Paris. De ce point de vue, ***Tartuffe*** serait une pièce de circonstance, comme ***Les Précieuses ridicules***. Cependant, c'est le propre plaidoyer de Molière qui suscite la réserve. Cléante répondant à l'accusation de libertinage prononce un réquisitoire impitoyable contre les dévots, qui ne mettent pas en pratique leur foi (cf. vers 355-407). Qu'oppose-t-il à ces « ***charlatans*** » ? La conduite de gens raisonnables, qui ne hantent pas sans cesse les églises, mais vivent vertueusement, et dont la dévotion est « ***humaine et traitable*** ». Un tel sentiment religieux devait aboutir aisément au déisme si en vogue dans les salons du XVIIIe siècle. C'était, en fait, nier le mysticisme, et considérer le culte comme une convention sociale. Derrière Cléante se profile Voltaire. C'est d'ailleurs moins Tartuffe qu'Orgon, qui outrage l'Eglise dans la comédie. L'Eglise, Bourdaloue, en tête, n'a cessé de condamner l'hypocrisie religieuse, et ne peut être tenue pour responsable des forfaits d'un Tartuffe. Mais qu'un homme de bon sens, honnête, bon mari et bon père, qu'un chrétien sincère soit « ***abêti*** » à ce point par les leçons de piété que lui donne l'imposteur, c'est là ce qui peut soulever l'indignation d'un public enclin à généraliser. La sottise d'Orgon met en garde contre tout zèle, sincère ou non. **L'Ingénu**, porte-parole de Voltaire, a donc choisi l'arme la plus redoutable contre l'Eglise.

CONCLUSION. — De nos jours, *Tartuffe* continue à connaître un très vif succès, sans qu'on lui prête des intentions anticléricales. Les circonstances, qui ont entouré sa difficile naissance, sont oubliées. Le conflit entre l'Eglise et les comédiens est résolu; une connaissance plus précise du courant libertin montre la complexité d'une philosophie dépourvue d'un corps de doctrine, plus apte à détruire qu'à construire. L'œuvre de Molière, décantée, a atteint une portée beaucoup plus générale. Aux professions de foi raisonnables de Cléante, le public préfère le rire éclatant de Dorine. Un nouvel Ingénu donnerait peut-être encore sa préférence à *Tartuffe*, mais ce serait la force comique de la pièce plutôt que sa virulence philosophique, qui déterminerait son choix.

SUJETS VOISINS.

1. *Une scène d'exposition magistrale : le* Tartuffe (cf. *La Composition française*, t. I, p. 182).

2. **En vous appuyant sur *Le Tartuffe*, vous étudierez le rire de Molière**

3. **Molière n'a-t-il attaqué que les ridicules et négligé les vices, comme le soutient Rousseau ?**

Ce surprenant Molière.

Que faut-il penser de cette opinion de Jules Lemaître :

« Je loue ce surprenant Molière de toute mon âme. Tandis qu'il occupe les érudits, il fait penser les Philosophes et sait mieux que personne amuser les enfants. »

INTRODUCTION. — Le critique Jules Lemaître est un fervent admirateur des Classiques. Cette admiration n'est pas seulement une réaction contre les outrances et les facilités romantiques du XIXe siècle; elle est fondée sur l'universalité de l'œuvre classique, qui s'adresse à tous les publics. De là cet éloge sans réserve de Molière : ***« Je loue ce surprenant Molière, etc. »***

EXPLICATION. — Pourquoi Molière est-il qualifié de ***« surprenant »*** ? C'est que le plus souvent un auteur s'adresse de préférence à une catégorie de lecteurs ou d'auditeurs, alors que le théâtre de Molière est apprécié par toutes. Parmi elles, Jules Lemaître a choisi celles qui paraissent les plus opposées. Les **érudits** sont des savants spécialisés, qui s'efforcent d'élucider les problèmes obscurs posés par une œuvre. On pourrait croire que depuis le XVIIe siècle, les multiples études sur Molière n'en laissent aucun aspect dans l'ombre. Or, il n'en est rien : aujourd'hui encore des chercheurs consacrent leur intelligence et leur savoir à une connaissance plus exacte

de la biographie de Molière, de ses intentions, des circonstances de ses pièces. Les **Philosophes,** eux, sont moins intéressés par les questions d'histoire littéraire que par le message transmis par l'œuvre. Alors que le grand public goûte surtout dans la comédie de Molière une joyeuse satire de l'humanité et un art irrésistible de susciter le rire, le Philosophe dépasse cette apparence pour atteindre une réalité sérieuse, l'analyse du cœur humain. Le théâtre de Molière, comme celui des tragiques grecs, de Shakespeare ou de ses contemporains Corneille et Racine, offre matière à réflexion. Alors qu'une comédie de boulevard ne brille que d'un éclat passager et s'oublie après la représentation, celle de Molière est si profonde et si variée qu'elle devient un sujet de méditation. Cependant cette richesse de fond, loin d'entraîner de l'austérité ou de la difficulté, s'associe à un art d'amuser qui touche les auditeurs les plus indifférents à la science et à la sagesse : les **enfants.** Quelles sont les qualités propres à l'enfance, sinon la spontanéité, la gaieté, l'amour du jeu, une fraîcheur d'impressions, qui ignore les usages et les conventions de la société comme les vicissitudes de la condition humaine ? Certes, Molière n'est pas le seul écrivain capable d'amuser les enfants; Jules Lemaître n'oublie pas les ***Fables*** de La Fontaine, qui ne cessent de plaire aux enfants, de génération en génération, mais il donne cependant la première place à Molière, plus direct et plus puissant. Ainsi non seulement les diverses catégories sociales, mais les différentes familles d'esprit et tous les âges de la vie trouvent leur bien chez ce ***« surprenant »*** génie.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure l'éloge de Jules Lemaître est-il justifié ?

1. Il occupe les érudits. — La vie et l'œuvre de Molière posent de nombreuses énigmes qui piquent la curiosité des érudits. Si l'on connaît assez bien la formation de l'***Illustre théâtre*** et sa faillite, les années passées en province avec leurs alternatives de prospérité et d'infortune ne sont signalées que par quelques étapes agrémentées d'anecdotes souvent légendaires : Molière apprenant les ridicules des hommes chez le barbier de Pézenas ou s'exerçant à un jeu expressif sur les conseils de Scaramouche à Lyon. La triomphale carrière parisienne ménage elle-même bien des surprises. Armande Béjart est-elle la sœur ou la fille de Madeleine ? Quels sont les rapports entre Molière, Corneille, Racine et La Fontaine ? Des érudits, amateurs de découvertes sensationnelles, n'ont-ils pas attribué à Corneille la paternité de son théâtre ? Molière a fréquenté les milieux ***« libertins »***. La morale de l'***« honnête homme »*** et la tolérance religieuse que prêche Cléante doivent beaucoup à La Mothe Le Vayer, mais doit-on considérer Molière lui-même comme un déiste précurseur des ***« Philosophes »*** du XVIIIe siècle ? Comment les comédies s'insèrent-elles dans la vie contemporaine et dans quelle mesure l'observation satirique et l'imagination s'y combinent-elles ? On pense aujourd'hui que ***Les Précieuses ridicules*** ne visent pas seulement des ***« pecques provinciales »,*** comme le soutient l'auteur, mais le cercle de Mlle de Scudéry, pour des raisons autant politiques que littéraires. A plus forte raison, les pièces de combat comme ***Le Tartuffe*** et ***Don Juan*** exigent une étude approfondie de la vie religieuse vers 1660, de l'influence de la Compagnie du Saint-Sacrement, de l'attitude de Louis XIV et du clergé à son égard. Molière n'a-t-il pas été, au moins partiellement, l'interprète du souverain ? Est-ce un mari bafoué, comme

Frontispice de « l'Avare », gravé par Brissard (cl. Giraudon).

L'AVARE

le pense M. Jasinski, qui a écrit *Le Misanthrope,* ou bien simplement un directeur de théâtre emporté par un beau sujet, comme le soutient René Bray ? Plus on approfondit l'histoire littéraire du XVIIe siècle, plus les hypothèses se font nombreuses et contradictoires : Molière **continue** à **occuper les érudits** comme du vivant de Jules Lemaître.

2. Il fait penser les Philosophes. — Peintre de son siècle et analyste du cœur humain, Molière **fait penser** le sociologue et le psychologue. Les classes sociales de l'ancienne France, avec leurs qualités et leurs défauts particuliers, apparaissent dessinées sur le vif : nobles, bourgeois, valets et servantes, commerçants, médecins et notaires sont les témoins caractéristiques d'une époque. Voltaire remarque qu'à la fin du siècle, la politesse effacera ces traits pour donner à toutes les classes des manières de bon ton.

Mais c'est surtout l'**étude des caractères,** qui intéresse les Philosophes. Les grands personnages de Molière ont la richesse et la disponibilité de l'être vivant, à la fois accessibles et secrets. Tartuffe est-il un parasite de basse classe, plus porté à la gourmandise et à la sensualité qu'aux grandes intrigues, ou un hypocrite aux profonds desseins ? Alceste est-il le champion de la sincérité, victime de la société et des femmes, tel que l'imaginent Rousseau et Musset, ou un honnête homme emporté par un tempérament violent et une jalousie excessive ? Faut-il condamner sans excuses Célimène ou faire grâce à ses vingt ans ? Autant d'exemples de la complexité humaine.

Or ces personnages ne sont pas des abstractions isolées; appartenant à un cadre social et à une famille, ils posent des **problèmes collectifs** qui les dépassent. De cette peinture se dégage nécessairement une morale, mais laquelle ? On en dispute raisonnablement sans aboutir à une conclusion. Les conseils de modération et de conformisme prodigués par Cléante et Philinte expriment-ils la pensée profonde de Molière ou convient-il de voir en lui un individualiste en révolte contre l'Eglise, sinon contre l'Etat ? Le criminel et séduisant Don Juan n'a-t-il pas encore hanté Baudelaire ? Ou bien Molière est-il immoral, comme l'en accuse Stendhal, parce qu'il recommande de suivre l'usage et d'être comme tout le monde ? Il n'est pas jusqu'à son rire, qui ne serve d'exemple à Bergson pour l'ampleur de son registre et la diversité de ses ressorts.

3. Il amuse les enfants. — Il est bien vrai qu'en classe ou au théâtre, l enthousiasme des enfants pour Molière est immédiat et universel. De nos auteurs classiques, c'est le plus goûté à l'étranger. On sait, par exemple, la joie qu'avait le jeune Gœthe à interpréter ses rôles. De la même façon, le grand public, qui retrouve à la scène une âme d'enfant, l'applaudit sans réserve. Le triomphe durable du ***Bourgeois gentilhomme*** à la Comédie française en est une preuve. Même les comédies sérieuses, trop profondes pour être comprises par des esprits naïfs ou puérils, les amusent par des procédés et des personnages empruntés à la farce. Non seulement le sac où se cache Géronte, mais Orgon sous la table, Nicole désarmant M. Jourdain, etc. déclenchent le rire. Les servantes, Martine, Dorine ou Toinette, par leur entrain, leur gaieté communicative, parfois leur esprit et leur ironie, sont uniques dans notre théâtre. Toutes les sortes de comique (situation, caractère, contraste, répétition, vocabulaire) se succèdent ou se rassemblent pour produire un effet global. La scène du ***pauvre homme*** dans

Le *Tartuffe*, malgré sa brièveté, non seulement provoque l'hilarité générale, mais fixe l'opinion des spectateurs sur les deux personnages principaux : Orgon est un benêt, et Tartuffe un hypocrite. Le rire est fondé à la fois sur l'expérience de la scène et sur celle de la vie. Il ne se détache jamais de celle-ci.

CONCLUSION. — Le public souscrit tout entier à l'éloge de Jules Lemaître. Molière n'a connu qu'une éclipse passagère pendant la période romantique, plus attachée au mélodrame qu'à la comédie. Depuis lors, il n'a cessé de plaire, surprenant toujours les spectateurs par la vérité de ses observations, la profondeur de sa pensée et la puissance irrésistible de son comique. Personne n'échappe à la contagion de son rire : les érudits et les philosophes eux-mêmes s'égaient comme les enfants.

II. - La Fontaine (1621-1695).

La Fontaine est-il notre Lucrèce ?

★ **Vous expliquerez, discuterez et commenterez le passage suivant de la préface des *Fables* :**

« Ces badineries ne sont telles qu'en apparence; car, dans le fond, elles portent un sens très solide. Et comme par la définition du point, de la ligne, de la surface, et par d'autres principes très familiers, nous parvenons à des connaissances qui mesurent enfin le ciel et la terre, de même aussi, par les raisonnements et conséquences que l'on peut tirer de ces fables, on se forme le jugement et les mœurs, on se rend capable des grandes choses. »

INTRODUCTION. — Sainte-Beuve, qui goûtait beaucoup les *Fables*, déclare : *« L'originalité de La Fontaine est toute dans la manière, non dans la matière. »* Ce mot célèbre, en louant l'artiste, ne fait-il pas tort au penseur ? La Fontaine avait-il pour toute ambition de plaire ? On en peut douter d'après la profession de foi suivante : *« Ces badineries ne sont telles qu'en apparence... »* etc.

EXPLICATION. — Dans sa préface, La Fontaine expose largement le problème de la fable au XVIIe siècle. Inaugurant un genre littéraire jusque-là réservé à la pédagogie ou à la sagesse populaire, il lui appartient d'affirmer ses conceptions personnelles avec d'autant plus d'autorité qu'il n'est pas un écrivain débutant.

« J'ai considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux. » Autrement dit, les *Fables* ne sont pas seulement des apologues versifiés, mais d'authentiques poèmes, capables de plaire par eux-mêmes et de séduire les *« honnêtes gens »* au goût raffiné et au sens critique toujours en éveil.

L'apologue sera-t-il un prétexte à variations poétiques, où s'exercera la fantaisie et la virtuosité de l'écrivain ? Comme s'il redoutait cette accusation de la part d'un public habitué à voir en lui un poète léger et un conteur licencieux, La Fontaine aussitôt insiste sur l'efficacité morale de

ses Fables : « *Mais ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix, que par son utilité et par sa matière.* » Et de s'appuyer sur l'exemple de Socrate, à qui l'Antiquité attribua la paternité de certaines fables, et plus encore sur les paraboles de l'Evangile. Il ne semble donc pas que les prétentions morales du fabuliste soient une concession aux bienséances du temps ou un plaidoyer *pro domo*. Bien loin de là, l'exposé se développe avec la régularité et le sérieux d'un discours moral. Les *Fables* sont utiles aux enfants, qu'il faut habituer à la sagesse dès le berceau. Veut-on enseigner la prudence ? Les exemples fournis par l'histoire ancienne sont moins éloquents que l'apologue du renard et du bouc. Or, ces fables ne sont futiles et puériles qu'en apparence, « *dans le fond, elles portent un sens très solide* ». Ce sens, c'est toute l'expérience des générations antérieures, qui met en garde l'enfant contre les pièges de la vie et contre ses propres erreurs. Pour en démontrer le sérieux, La Fontaine n'hésite pas à recourir à une comparaison tirée des mathématiques, domaine réservé aux esprits profonds. Qu'est-ce que la géométrie d'Euclide à son origine ? quelques définitions très simples, des postulats acceptés par tout le monde, mais quelle ampleur dans les déductions et les conséquences ! Du point, on arrive à embrasser l'univers ! Ne croirait-on pas entendre Pascal définir « *l'esprit géométrique* » : « *... Les principes sont palpables, mais éloignés de l'usage commun; de sorte qu'on a peine à tourner la tête de ce côté là, manque d'habitude; mais pour peu qu'on l'y tourne, on voit les principes à plein...* ». C'est grâce à cet *esprit géométrique* que Pascal parvient à concevoir l'infini de grandeur et l'infini de petitesse, que La Bruyère, dans sa chambrette de philosophe, mesure la distance de Mars à la Terre. Nous voilà bien loin du *Corbeau et du Renard ?* Nullement, si la même méthode de raisonnement peut s'exercer à propos des *Fables* : « *De même aussi, par les raisonnements et conséquences que l'on peut tirer de ces fables, on se forme le jugement et les mœurs, on se rend capable des grandes choses.* » Le rapprochement des *Fables* et des *Pensées* n'est pas gratuit. La Fontaine sait badiner avec grâce, il goûte mieux que personne le brillant de la poésie italienne ou « *précieuse* », mais il sait aussi ce qu'est la grandeur. « *Former le jugement et les mœurs* » n'est pas une mince entreprise : Montaigne y consacre tous ses *Essais;* Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, en font le centre de leurs pensées et maximes. Les *Fables* sont une préparation à la vertu, comme les premières définitions géométriques sont une initiation à la science.

Mais l'utilité des *Fables* s'exerce encore en bien d'autres domaines. « *Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés.* » Sur ce point, avouons-le, La Fontaine paraît beaucoup moins convaincant. En dehors des lapins qu'il tire et des chiens qui les rapportent, il se contente généralement de la faune fantaisiste que lui a léguée Esope. Aussi n'insiste-t-il pas sur sa science et ajoute-t-il : « *par conséquent, les nôtres aussi* ». On ne saurait avouer plus lestement le caractère symbolique de sa ménagerie et le dessein de peindre d'après elle la société humaine : « *Ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. Ce qu'elles nous représentent confirme les personnes d'âge avancé dans les connaissances que l'usage leur a données, et apprend aux enfants ce qu'ils faut qu'ils sachent.* » Les *Fables* s'adressent donc à l'ensemble du public, à toutes les conditions et à tous les âges; elles constituent un tableau de la société au même titre que les comédies de Molière ou que les *Caractères* de La Bruyère, mais

le cadre en est différent. Les gens d'expérience peuvent en tirer plaisir et profit autant et plus que les enfants. Et qu'importe si, parfois, la moralite a été oubliée au bénéfice du conte, ne faut-il pas rire un peu ? « ***Toute la vie de Socrate n'a pas été sérieuse.*** » C'est donc Socrate, de préférence à Esope, qui donne le ton à la préface : une familiarité narquoise, de la complaisance pour les mythes et les contes, une naïveté malicieuse et, sous ces dehors plaisants, la philosophie la plus élevée, dont la règle suprême était la devise inscrite sur le fronton de Delphes : « ***Connais-toi toi-même.*** » La Fontaine utilise des animaux comme Socrate les savetiers ou les sophistes d'Athènes; les ***Fables*** sont le miroir où se reflète sa propre personnalité, et où les lecteurs découvrent la leur. La « ***badinerie*** » couvre une pensée sérieuse qui demande examen. Rabelais n'avait pas dit autre chose dans le prologue de ***Gargantua***.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure le dessein philosophique de la préface est-il confirmé par les ***Fables*** ? Le caractère de La Fontaine le prédisposait-il à cette fonction moralisatrice ?

La curiosité intellectuelle de La Fontaine. — Même avant de fréquenter le salon savant de Mme de La Sablière, La Fontaine s'est intéresse aux principaux problèmes de la philosophie et de l'art. ***Polyphile*** aime tout, les contes, la musique, les vers galants, les problèmes les plus ardus. A plus forte raison trouve-t-il dans le cercle de Mme de La Sablière des aliments à sa méditation. Mme de La Sablière recevait non seulement des gens de qualité, mais des beaux esprits, comme La Fare et Chaulieu, et d'authentiques savants comme Sauveur, Roberval et Bernier; ce dernier rédigea pour elle un résumé du cours de physique de Gassendi : La Fontaine put donc être informé fort exactement de la théorie atomique issue d'Epicure. Par ailleurs, le système de Descartes était l'objet de fréquentes discussions; La Fontaine était trop fin pour admettre une explication mécaniste dans tous les domaines de la nature; ce n'est pas seulement une sympathie innée pour les animaux qui lui fait rejeter la théorie de l'animal-machine, mais le sentiment qu'une telle hypothèse est outre-cuidante; c'est vouloir inscrire l'être vivant avec tous ses mystères dans une figure géométrique.

● Les échos de ces débats scientifiques sont nombreux dans les ***Fables,*** surtout à partir du second recueil. Parfois, le poète recherche la difficulté par plaisir et se divertit à exposer des sujets fort éloignés des apologues antiques. Conte-t-il la mésaventure de l'astrologue tombé dans un puits, il élève le commentaire jusqu'au problème de la liberté et condamne les charlatans, faiseurs d'horoscopes :

Quant aux volontés souveraines
De Celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein,
Qui les sait, que lui seul ? Comment lire en son sein ?
Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?...
Le firmament se meut; les astres font leur cours;
Le soleil nous luit tous les jours;
Tous les jours sa clarté succède à l'ombre noire
Sans que nous en puissions autre chose infére:
Que la nécessité de luire et d'éclairer... (II, 13.)

En ces quelques vers, la métaphysique et la physique de l'univers sont évoquées. La marche des astres n'est connue que de Dieu seul; c'est folie de la part des hommes que de l'interpréter en fonction de leurs désirs; raison de Montaigne n'était pas plus sot. Mais, si Dieu seul est libre, la nature inanimée, elle, obéit aux lois qui lui sont propres. Avions-nous tort d'évoquer le frisson de Pascal devant le silence des espaces infinis et son vertige devant les deux gouffres qui s'ouvrent sous les pieds de l'homme ?

De la métaphysique, venons-en à la psychologie et aux rapports entre la raison et les sens : une anecdote contemporaine en fournit le prétexte. La *Société royale de Londres,* fondée par Charles II en 1660 pour faire progresser l'astronomie, avait suscité des satires, en particulier l'***Eléphant dans la lune,*** de Bubler. La Fontaine reprend à son compte la plaisanterie, en se moquant du savant, mais non de la science; la fable ***Un animal dans la lune*** (VII, 18) commence par un préambule étendu sur la valeur de la connaissance par les sens :

Pendant qu'un philosophe assure
Que toujours par leur sens les hommes sont dupés,
Un autre philosophe jure
Qu'ils ne nous ont jamais trompés.
Tous les deux ont raison; et la philosophie
Dit vrai quand elle dit que les sens tromperont
Tant que sur leur rapport les hommes jugeront;
Mais aussi, si l'on rectifie
L'image de l'objet sur son éloignement,
Sur le milieu qui l'environne,
Sur l'organe et sur l'instrument,
Les sens ne tromperont personne...

Ainsi l'ignorant juge du soleil d'après sa grandeur apparente, mais le savant corrige cette erreur.

L'ignorant le croit plat : j'épaissis sa rondeur;
Je le rends immobile, et la terre chemine...
Quand l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse :
La raison décide en maîtresse.
Mes yeux, moyennant ce secours,
Ne me trompent jamais, en me mentant toujours...

Or, cette curiosité scientifique n'est pas un caprice chez La Fontaine, s'il est vrai qu'il avait entrepris de rivaliser avec Lucrèce et de dévoiler les mystères de la nature :

La nature ordonna ces choses sagement :
J'en dirai quelque jour les raisons amplement.
(Ibid.)

L'hypothèse atomique l'intéresse à tel point qu'il évoque le précurseur d'Epicure dans la fable : ***Démocrite et les Abdéritains.*** Belle occasion d'opposer encore une fois le vulgaire ignorant et deux types de savants, Démocrite, le physicien, et Hippocrate, le médecin. Voici comment les Abdéritains résument malicieusement le système de Démocrite en le taxant de folie :

« Notre concitoyen, disaient-ils en pleurant,
Perd l'esprit : la lecture a gâté Démocrite;
Nous l'estimerions plus s'il était ignorant.
« Aucun nombre, dit-il, les mondes ne limite :
» Peut-être même ils sont remplis
» De Démocrites infinis. »
Non content de ce songe, il y joint des atomes,
Enfants d'un cerveau creux, invisibles fantômes;
Et, mesurant les cieux sans bouger d'ici-bas,
Il connaît l'univers et ne se connaît pas... »

(VIII, 26.)

Les savants, eux, ne se laissent pas distraire de leurs recherches par ce bavardage insolent et vont droit aux questions primordiales. Est-ce là une protestation du « *rêveur* » La Fontaine, irrité contre le cérémonial de son temps et toutes les vaines embrassades, dont se moque aussi Molière ? Toujours est-il que les deux savants mettent vite leur rencontre à profit

Leur compliment fut court, ainsi qu'on peut penser :
Le sage est ménager du temps et des paroles.

En était-il de même lorsque Roberval ou Bernier exposaient leurs trouvailles devant un La Fontaine, qui n'en perdait pas un mot ?

● Si la majesté de la nature inanimée plonge le poète dans l'admiration, et s'il en cherche l'explication, non dans les croyances des ignorants, mais dans les travaux des savants, à plus forte raison la nature vivante lui propose-t-elle des énigmes. La Fontaine n'est pas un précurseur de Buffon; les ***Fables*** ne rivalisent, ni en ampleur, ni en précision avec l'***Histoire naturelle;*** aussi les naturalistes ont-ils relevé sans ménagement les bévues héritées des anciens et gaillardement reproduites par le poète. Mais La Fontaine connaît et aime les animaux familiers, ceux de la maison et ceux de la campagne française. D'un trait, il sait esquisser un chat, un chien, un lapin, que le lecteur imagine sans peine. Ce ne sont pas à ses yeux des marionnettes, mais les acteurs vivants d'un plus vaste drame. Il croit dans l'unité de la vie, qui palpite dans la plante et l'animal comme dans l'homme. Aussi, lorsqu'il dépeint les animaux, il va très au-delà du simple pittoresque et pose le problème de l'âme. L'***Apologie de Raymond Sebond*** lui a fourni une multitude d'exemples de l'intelligence des animaux. Mais les anecdotes rapportées par Montaigne ne lui suffisent pas, il en ajoute de son cru : l'habileté des cerfs ou des perdrix à égarer le chasseur, le talent des castors, « *qui des torrents grossis arrêtent le ravage* », l'ingéniosité des deux rats, qui transportent un œuf, et la prévoyance du chat-huant, qui se ménage une réserve de souris vivantes pour les jours de disette. Dans le ***Discours à Mme de La Sablière,*** il expose successivement la théorie de l'animal-machine, réfute Descartes et enfin propose sa propre explication :

Nous agissons tout autrement :
La volonté nous détermine,
Non l'objet, ni l'instinct. Je parle, je chemine;
Je sens en moi certain agent;
Tout obéit dans ma machine

A ce principe intelligent...
Mais comment le corps l'entend-il ?
C'est là le point. Je vois l'outil
Obéir à la main; mais la main, qui la guide ?

Si des demi-dieux comme Epicure et Descartes sont incapables d'expliquer chez l'homme les rapports de l'âme et du corps, pourquoi faudrait-il réduire ces rapports chez l'animal à un simple ressort ? Et d'imaginer alors deux sortes d'âmes, l'une commune à tous les êtres vivants, l'autre réservée aux hommes et aux anges :

Nous aurions un double trésor.
L'un, cette âme pareille en tous tant que nous sommes,
Sages, fous, enfants, idiots,
Hôtes de l'univers sous le nom d'animaux;
L'autre, encore une autre âme, entre nous et les anges...

Qui pourrait trancher le débat entre Descartes et La Fontaine ? Naguère, des naturalistes anglais et un prêtre français, suivant l'exemple de saint François d'Assise, ont montré que les chiens et les chats étaient capables de mémoire, d'affection, de reconnaissance, et leur ont accordé une âme, générosité qui suscite aussitôt la riposte de savants matérialistes. L'important, pour notre propos, c'est de constater non seulement la passion que met La Fontaine dans la discussion, mais l'aisance avec laquelle il se meut dans les exposés scientifiques et philosophiques. On se trouve en présence d'un véritable corps de doctrine, mûri lors des lectures, des conversations et des expériences personnelles, qui a été certainement soumis à la réflexion critique au cours de nombreuses méditations, et qui atteint, même en vers, une expression précise : l'ami de la solitude, le voluptueux rêveur est aussi un amateur de science.

● Deux autres fables vont nous montrer l'importance de cette curiosité intellectuelle et ses limites. La Fontaine place le savant très au-dessus des autres catégories sociales. La fiction d'un naufrage lui permet d'opposer d'abord quatre personnages : ***un marchand, un gentilhomme, un pâtre et un fils de roi*** (X, 15). Chacun vante ses talents. Le marchand, qui sait compter, propose d'enseigner l'arithmétique; le fils du roi, lui, se réserve la politique; le noble déclare avec superbe :

« Moi, je sais le blason : j'en veux tenir école. »
Et le fabuliste de se gausser : *« La sotte vanité de ce jargon frivole ! »*

Quant au pâtre, sans plus attendre, il s'en va dans un bois, y fait des fagots avec le produit desquels il nourrit ses compagnons. La morale du conte est limpide : les occupations factices créées par la civilisation ne sont d'aucune utilité dans l'adversité. Mais si le berger l'emporte sur le fils du roi et le marchand, le savant les domine tous de très haut. Humilié par le bourgeois ***« riche, mais ignorant »***, il prend une éclatante revanche :

La guerre le vengea bien mieux qu'une satire :
Mars détruisit le lieu que nos gens habitaient.
L'un et l'autre quitta sa ville.
L'ignorant resta sans asile :

Il reçut partout des mépris.
L'autre reçut partout quelque faveur nouvelle.
Cela décida leur querelle.
Laissez dire les sots : le savoir à son prix.

(VIII, 19.)

Cependant, dans la hiérarchie des sciences, quel est le rang de la morale ? Dans ce domaine, les ***Fables*** nous renseignent sur les convictions de La Fontaine. Le dernier poème du recueil n'est pas un apologue, ni un conte, mais une méditation, dont le sujet est emprunté aux ***Vies des saints Pères des déserts,*** traduites en français par Arnaud d'Andilly, comme si le poète voulait clore son recueil par un sublime conseil de sagesse, non pas pour la vie d'ici-bas, mais pour l'au-delà. Trois saints cherchent le salut. Le premier veut chasser les procès de la société (et l'on sait s'ils étaient nombreux et tenaces au XVIIe siècle), le second choisit les hôpitaux pour y exercer la charité. L'un et l'autre sont déçus dans leur espoir d'être aimés des hommes et s'en vont consulter le troisième au désert. Ils le trouvent sous d'âpres rochers, près d'une source pure. Que leur conseille-t-il ?

« Apprendre à se connaître est le premier des soins. »

Or, dans le tourbillon de la vie active, notre image se trouble sans cesse comme celle de Narcisse quand la fontaine est agitée. Demeurons donc au désert. Mais si tous s'y retirent, plus de société ?

La Fontaine connaît l'objection et la balaie avec mépris :

« Ce n'est pas qu'un emploi ne doive être souffert.
Puisqu'on plaide et qu'on meurt, et qu'on devient malade,
Il faut des médecins, il faut des avocats.
Ces secours, grâce à Dieu, ne nous manqueront pas :
Les honneurs et le gain, tout me le persuade.
Cependant on s'oublie en ces communs besoins...

Ainsi même les activités utiles et les sciences sans charlatanerie s'inclinent devant les préoccupations morales. La Fontaine, une fois encore se rapproche de Pascal lorsque celui-ci regrette la vanité des sciences au temps d'affliction. Les ***Fables*** ont tenu les promesses de sérieux de la préface.

CONCLUSION. — Est-ce à dire que les ***Fables*** soient un traité de philosophie ? En aucune façon, car elles ne s'adresseraient plus aux enfants, ni à l'ensemble du public. La majeure partie des fables est composée d'apologues simples, de contes piquants, où la malice du poète s'égaie sur la sottise humaine : ***La laitière et le pot au lait, Le curé et le mort, La femme noyée,*** etc. Plusieurs sont de véritables comédies, comme ***Le Jardinier et son Seigneur,*** ou des drames, tel ***Les Animaux malades de la peste.*** La Fontaine n'a donc pas été notre Lucrèce, mais un moraliste dont les talents d'observateur égalent ceux de ses plus grands contemporains. Ne sous-estimons donc pas la valeur de la pensée, ni son originalité; la ***« matière »*** vaut la ***« manière ».***

L'âme visible de La Fontaine,

Que pensez-vous de cette opinion de Chamfort sur La Fontaine :

« Nul auteur n'a mieux senti le besoin de rendre son âme visible. »

INTRODUCTION. — Chamfort ne se contenta pas d'éblouir les salons du XVIIIe siècle des feux de son esprit, il composa aussi sur les Classiques des ***Eloges*** destinés, soit à l'Académie française, soit à des académies provinciales. ***L'Eloge de La Fontaine,*** couronné en 1774 par l'Académie de Marseille, témoigne de la gloire croissante du fabuliste et souligne son originalité : ***« Nul auteur... son âme visible. »***

EXPLICATION. — Le Classicisme évoque une forme impersonnelle de l'art, par opposition à la période « baroque », où les écrivains, tels Théophile de Viau ou Saint-Amant, confient au public leurs sentiments et leurs impressions. Le mot célèbre : ***« Le Moi est haïssable »*** règne sur les divers genres littéraires, et Montaigne se fait reprocher d'avoir trop parlé de lui. Or, si l'on en croit Chamfort, La Fontaine fait exception à cette règle. Non seulement il ne craint pas de dire ses goûts, de prendre part aux querelles poétiques, mais il ***sent le besoin*** de ces aveux, de ces confidences. L'œuvre lui semble trop nue, trop froide, si l'auteur n'y apparaît pas et n'y parle pas en son nom. Le public aime reconnaître un homme, et un homme de son temps. Mais ce n'est pas uniquement ses conceptions intellectuelles que La Fontaine expose dans les ***Fables;*** Chamfort envisage non ce qu'il y a de plus universel, mais ce qu'il y a de plus intime chez lui, aussi emploie-t-il cette expression, empruntée à La Fontaine lui-même : ***« rendre son âme visible ».*** Les contemporains de La Fontaine n'ont souvent vu que son corps et le « Moi » superficiel; ils ont raillé sa maladresse, ses distractions, ses silences dans la conversation. Le véritable La Fontaine est ailleurs; c'est dans ses ***Fables*** qu'il faut le découvrir, et, contrairement aux autres Classiques, il ne se dissimule pas, il y est partout visible.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure les ***Fables*** justifient-elles l'opinion de Chamfort ?

A. Part de vérité. — L'apologue, genre didactique, se prête mal par lui-même aux confidences. Les modèles antiques de La Fontaine, Esope et Phèdre, n'apparaissent, ni dans le corps de la fable, ni dans sa morale. Or, dès sa préface, La Fontaine, en s'excusant de ne pouvoir imiter ***l'élégance et l'extrême*** brièveté de ses devanciers, affirme son intention ***d'égayer*** la fable et de lui apporter de la ***nouveauté.*** L'élément essentiel de cette ***nouveauté*** sera précisément sa présence avec toute la complexité de son âme.

1. Le lyrisme. — A côté des fables destinées aux enfants ou adaptées de l'apologue traditionnel, il existe des poèmes où la rêverie, les aspirations et les regrets prennent l'accent d'une ode ou d'une élégie. ***Le songe d'un habitant du Mogol,*** après avoir conté la destinée inattendue d'un vizir et d'un ermite, rapporte les confidences du poète, ses vains désirs d'être un nouveau Lucrèce, ou, à défaut, le chantre de la campagne :

Solitude, où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais ?

Comment ne pas rapprocher cette nostalgie épicurienne de la nature des ***Odes de la solitude*** de Saint-Amant et de Théophile ? Cette solitude n'est d'ailleurs pas un signe de misanthropie. La Fontaine, on le sait, fut fort galant, et ses ***Contes,*** imités de Boccace, dénotent un penchant au libertinage. On est surpris, par contre, de découvrir dans ***Les deux pigeons*** une plainte discrète sur la fuite du temps et de l'amour.

Aurait-on cru le léger conteur aussi ardent dans l'évocation de la passion, et aussi troublé dans ses vœux d'un amour d'automne ?

Ah ! si mon cœur osait encore se renflammer !
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?
Ai-je passé le temps d'aimer ?

Cet égoïste a écrit les vers les plus touchants sur l'amitié dans *Les deux amis :*

Qu'un ami véritable est une douce chose !

Cette amitié véritable est difficile à rencontrer dans le monde, où règne une hypocrite politesse; parfois aussi l'ami est plein de zèle, mais d'une dangereuse maladresse, comme l'ours du pavé. C'est donc encore un vœu insatisfait qu'exprime le fabuliste.

Ce lyrisme sincère et émouvant par sa sobriété même ***rend visible*** un des aspect les plus attachants du poète et réfute à l'avance toutes les accusations de Lamartine contre le prosaïsme des ***Fables.***

2. La curiosité intellectuelle. — Ces soupirs du cœur sont rares, il est vrai. La Fontaine ne s'abandonne pas longtemps à la mélancolie, et il pratique pour la chasser le sûr remède de l'étude. Dans le salon de Mme de La Sablière, dont il est l'habitué à partir de 1672, il fréquente d'authentiques savants, comme Sauveur, Roberval et Bernier; grâce à eux, il s'initie aux récentes découvertes de la Physique, aux débats soulevés par les hypothèses de Descartes et par les expériences de Pascal. Aussi à la richesse préfère-t-il la Science :

Laissez dire les sots : le savoir à son prix.

(L'avantage de la Science.)

Dans la fable, ***Démocrite et les Abdéritains,*** il résume en quelques vers aisés et précis la théorie atomique de la matière, opposant la sagesse de Démocrite et d'Hippocrate à l'incompréhension du vulgaire :

Que j'ai toujours haï les pensers du vulgaire !

Si Descartes entend réduire la Nature à un mécanisme et confondre l'animal avec une machine, La Fontaine proteste au nom de la raison et de l'expérience. Celui que l'on prend pour un grand enfant s'avère un logicien vigoureux, un lecteur attentif de Gassendi et de Spinoza. Le ***Discours à Mme de La Sablière,*** complété par ***Les souris et le chat-huant,*** sont un modèle de sentiment et de raisonnement.

La ***Querelle des Anciens et des Modernes*** oppose-t-elle Boileau à Perrault, et fait-elle dire des injures et des sottises à ces obstinés, c'est encore La Fontaine qui les rappelle au bon sens dans l'***Epître à Huet.*** Que signifie à ses yeux cette distinction entre le passé et le présent ? L'important n'est-il pas de se nourrir des meilleurs ouvrages de tous les temps ? Aux Anciens, il conseille de connaître leurs contemporains; aux Modernes, il met en évidence l'erreur qu'il y a d'imaginer un progrès artistique parallèle à celui des sciences. Ici encore, il se montre tout entier avec ses vastes lectures, son sens de la mesure, son horreur du pédantisme et du parti pris; il est vraiment un ***« miracle de la culture »***.

3. ***L'observateur de la société.*** — Les ***Fables*** révèlent aussi un moraliste comparable à Molière et à La Bruyère. Ce rêveur a le regard perspicace; il voit, au-delà des apparences brillantes, les vices de son temps, la domination de la noblesse, l'injustice des impôts, la partialité des tribunaux. Souvent même, il ôte le masque transparent du symbolisme animal pour dire clairement son avis :

Selon que vous serez puissant ou misérable
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

(Les Animaux malades de la peste.)

Les individus ne sont pas plus sages que les institutions et les usages. Chacun, comme Perrette, se berce d'illusions et ne voit que son intérêt. Le renard dupe le corbeau; le loup n'écoute pas les plaintes de l'agneau; le chat croque la belette et le petit lapin, etc. Non que La Fontaine soit un révolutionnaire ou un révolté, mais son indépendance de jugement et sa clairvoyance ne se laissent pas leurrer.

Les ***Fables*** nous permettent donc de connaître plus intimement et plus exactement l'âme de La Fontaine que la légende qui s'est formée autour de lui, dès son vivant. Il est même vraisemblable que ses qualités de penseur et d'artiste sont plus évidentes que pour ses contemporains.

B. Réserves. — Quelques réserves s'imposent néanmoins à l'affirmation péremptoire de Chamfort.

1. Aucun autre auteur n'a-t-il laissé transparaître son âme ? On pourrait remarquer que Pascal lui-même, le censeur du « Moi » de Montaigne, a rendu son âme *visible* à travers ***Les Provinciales*** et les ***Pensées,***

avec ses élans sublimes, ses violences, son ironie, l'orgueilleuse assurance de la pensée et l'humilité de la foi. Molière, que Sainte-Beuve associe toujours à La Fontaine, n'a pas hésité à exposer ses conceptions de l'art et de l'homme. Le « je » ne lui paraît pas « haïssable » dans la *Critique de l'Ecole des Femmes,* dans l'*Impromptu de Versailles* et dans la *Préface* du *Tartuffe.* Le public est au courant de son mépris pour les précieux, les « petits marquis », les médecins cupides, pédants et attardés : ses convictions philosophiques ont paru évidentes aux dévots, qui l'ont poursuivi de leur hostilité. Molière a éprouvé le besoin de se justifier par ses préfaces et des porte-paroles. Le cas de La Fontaine n'est donc pas unique.

2. Bien qu'étant son chef-d'œuvre, les ***Fables*** ne montrent pas tous les aspects de son âme. On n'y devine pas les enthousiasmes successifs pour la vie religieuse, l'existence libre des artistes, le rapprochement avec Port-Royal, la conversion finale. L'air de naïveté qu'on y respire a longtemps trompé sur la profondeur du penseur et sur la perfection de l'art. Aussi, pour connaître plus à fond La Fontaine, doit-on ne pas négliger le long poème mythologique d'***Adonis,*** ni ses ***Contes,*** ni ses pièces de théâtre, ni le délicieux ***Voyage en Limousin.***

CONCLUSION. — A une époque où la hiérarchie des genres littéraires reléguait les fables au plus bas rang, parmi les ouvrages scolaires, et où La Fontaine faisait encore figure de parent pauvre près des autres Classiques, Chamfort a mis l'accent sur son originalité profonde. Tout en demeurant maître de sa pensée et de sa forme, La Fontaine n'a pas balancé à se mettre dans son œuvre. Aussi cette ***âme visible*** transfigure les apologues en chefs-d'œuvre d'intelligence, de bon sens et de sensibilité contenue.

La Fontaine, critique de la tragédie.

★ Expliquez, discutez et commentez les remarques suivantes :

« Comme la tragédie ne nous représente que des aventures extraordinaires, et qui vraisemblablement ne nous arriveront jamais, nous n'y prenons point de part, et nous sommes froids, à moins que l'ouvrage ne soit excellent, que le poète ne nous transforme, que nous ne devenions d'autres hommes par son adresse... La comédie, n'employant que des aventures ordinaires et qui peuvent nous arriver, nous touche toujours. »

(La Fontaine, ***Les Amours de Psyché et de Cupidon,*** 1669.)

INTRODUCTION. — Quatre amis qui avaient lié connaissance par le Parnasse, décident d'aller visiter ***« les nouveaux embellissements de Versailles ».*** Tout en s'extasiant sur les animaux rares de la Ménagerie et la beauté des plantes conservées à l'Orangerie, Acante, ***Polyphile,*** Ariste et Gélaste en reviennent à la littérature, leur occupation principale. Polyphile n'a-t-il pas en poche un conte inspiré d'Apulée, ***Les Amours de Psyché et de Cupidon*** ?

Le livre premier s'achève sur la fatale curiosité de Psyché et la disparition de l'Amour. Polyphile veut interrompre sa lecture, de peur de faire pleurer ses amis. Cette crainte est à l'origine d'une discussion entre Ariste, partisan de la poésie émouvante, en particulier de la tragédie, et Gélaste, défenseur du rire, et par conséquent de la comédie. Acante relance de temps à autre la dispute, Polyphile sourit et se tait.

L'un des principaux arguments de Gélaste est l'invraisemblance de la tragédie et le naturel de la comédie : « ***Comme la tragédie... nous touche toujours.*** »

EXPLICATION. — Des propos de Gélaste, trois idées principales se dégagent :

1 La tragédie est invraisemblable.

2. L'auteur tragique doit donc, par son art, métamorphoser son public et le transporter dans ce monde imaginaire.

3. La comédie est plus proche de l'homme.

Les « ***aventures extraordinaires*** » de la tragédie : dès l'Antiquité, les tragédies ont pris comme personnages des dieux, des héros ou des rois, dont les malheurs insignes inspirent la pitié et la terreur. Eschyle, Sophocle et Euripide ont mis sur la scène les légendes les plus affreuses, les crimes de Clytemnestre et d'Oreste, l'effroyable destin d'Œdipe et de ses fils, la mort de Phèdre et d'Hippolyte. De leur temps, ces personnages appartenaient depuis longtemps à la légende et n'étaient guère moins fabuleux pour les spectateurs d'Athènes que pour les promeneurs de Versailles. Mais, du caractère invraisemblable des sujets tragiques, découle-t-il nécessairement la « ***froideur*** » du public ? Ariste le conteste, aussi Gélaste admet-il une prudente restriction : l'Art au suprême degré intéresse toujours, ce qui fut le cas des maîtres antiques, « ***mais où sont les habiles poètes qui nous dépeignent ces choses au vif ? Je ne veux pas dire que le dernier soit mort avec Euripide ou Sophocle; je dis seulement qu'il n'y en a guère.*** » La critique vise donc les écrivains modernes, qui n'ont pas su élever leur talent au niveau du genre tragique.

« ***Devenir d'autres hommes.*** » Le but de l'art est de procurer une évasion, en libérant l'homme de ses soucis, en le « purgeant » de ses passions. Devant un beau spectacle, le spectateur sort de lui-même pour suivre avec émotion le sort des personnages. Gélaste est bien obligé de reconnaître qu'alors la différence de rang et d'époque entre le héros tragique et le public disparaît. L'« ***adresse*** » de l'auteur, c'est de nous mettre à la place d'Agamemnon, d'Oreste ou d'Œdipe, en qui nous voyons non plus des rois appartenant à un autre univers, mais des mortels soumis, comme leurs sujets, à la destinée, et d'autant plus exposés que leur sort est plus glorieux. Que cette métamorphose exige les plus rares qualités artistiques est incontestable, puisqu'il faut concilier la vérité psychologique avec le caractère exceptionnel des situations. Sur ce point, le poète épique se heurte aux mêmes difficultés que l'auteur tragique.

La comédie, dès son origine, a eu pour intention de susciter le rire en faisant la satire des travers et des mœurs. Les « ***aventures ordinaires*** » sont prises dans la vie courante, chez des hommes de condition médiocre,

les esclaves dans l'Antiquité, les valets au XVIIe siècle, y jouant un rôle important. Le public est même souvent en état de supériorité sociale ou intellectuelle à leur égard; il discerne leur sottise, prévient leurs bévues et s'esclaffe à leurs dépens. Le style simple, souvent grossier, n'est pas un obstacle pour le spectateur. Enfin, Gélaste ajoute un argument psychologique emprunté à Rabelais : Comme le rire ***« est le propre de l'homme »***, le penchant du public pour la comédie est spontané.

DISCUSSION. — Les arguments en faveur de la comédie ne manquent donc pas de poids, mais sont-ils décisifs ? Si La Fontaine a pris soin de lui opposer Ariste, c'est qu'il envisageait lui-même une solution plus nuancée.

1. Les objections d'Ariste. — Ariste admet que les hommes préfèrent le rire aux larmes, mais il allègue avec raison le succès des Tragiques grecs, des épopées antiques, et surtout distingue avec finesse l'émotion dramatique de la douleur : ***« Et moi, je vous veux prouver que la pitié est le mouvement le plus agréable de tous. Votre erreur provient de ce que vous confondez ce mouvement avec la douleur... La pitié est un mouvement charitable et généreux, une tendance de cœur, dont tout le monde se sait bon gré... Nous nous mettons au-dessus des rois par la pitié que nous avons d'eux, et devenus dieux à leur égard contemplons d'un lieu tranquille leurs embarras, leurs afflictions, leurs malheurs... »*** Tout en faisant la part de l'ironie, qui fait pendant aux outrances de Gélaste, c'est un fait incontestable que les larmes versées au théâtre sont tout autres que celles provoquées par un malheur réel. Le spectateur ne s'imagine pas être ***« un dieu »*** à l'égard des ***« rois »***, mais il oublie sa condition de sujet pour éprouver les grandes passions en même temps que les rois; il participe à la haine, à l'ambition, à la gloire. Le meilleur de lui-même s'exalte et ses larmes sont généreuses.

2. La sévérité de Gélaste pour les auteurs tragiques est excessive. Depuis Eschyle, Sophocle et Euripide, les Modernes, eux aussi, ont produit des œuvres de mérite. Laissons de côté Shakespeare, très peu connu en France au XVIIe siècle, mais Lope de Vega, Calderon, mais Robert Garnier, Corneille et Racine ? En 1669, Corneille a donné tous ses chefs-d'œuvre, qu'Ariste ne peut ignorer; Racine est déjà célèbre avec ***Andromaque*** (1667) et ***Britannicus*** (1669). Les grands maîtres de la comédie sont-ils plus nombreux ? De Plaute à Molière, combien en compte-t-on ?

Gélaste, comme Molière dans la ***Critique de l'Ecole des Femmes,*** reproche à la tragédie de ***« se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux dieux... »*** et d'oublier le naturel, critiques qui peuvent s'appliquer à quelques passages de Corneille, mais qu'il est excessif de généraliser. Corneille a choisi des sujets extraordinaires, mais il les a pris dans l'Histoire et a su concilier l'héroïsme et la vérité psychologique, comme le prouve la jeunesse éternelle du ***Cid,*** d'***Horace,*** de ***Polyeucte.*** Enfin, avec Racine, la tragédie s'est rapprochée de la simplicité. Si ses personnages sont toujours des héros et des rois, leurs aventures peuvent facilement se transposer dans la vie courante, le conflit de l'amour et de la jalousie n'étant pas réservé aux princes

3. Réciproquement, **le réalisme de la comédie** n'est pas une garantie de succès, car le spectacle de la vie l'emporte en diversité et en pittoresque sur ce que peut présenter une scène de théâtre. Ce n'est pas essentiellement

parce que les mésaventures d'Arnolphe, d'Orgon ou de M. Jourdain ***« peuvent nous arriver »,*** que nous sommes ***« touchés »*** par les pièces de Molière. L'intention de la majorité des spectateurs n'est-elle pas plutôt de se divertir des défauts d'autrui que de corriger les siens ? Dans la comédie comme dans la tragédie, la durée du succès dépend surtout du talent de l'auteur. Molière sait toute la difficulté qu'il y a à ***« faire rire les honnêtes gens »;*** ses comédies, certes, sont dessinées sur le vif et constituent d'admirables peintures de mœurs et de caractères, mais les modèles ne sont pas reproduits tels quels. La vie courante présente des avares, des misanthropes, des hypocrites, mais aucun Harpagon, Alceste ou Tartuffe, créations du génie de l'écrivain.

Par ailleurs, la fantaisie et le merveilleux ne sont pas bannis de la Comédie. ***Le Songe d'une nuit d'été*** continue sa carrière à côté des ***Joyeuses Commères de Windsor; Amphytrion, Psyché*** à côté des ***Précieuses ridicules*** et de l'***Avare***. Après Molière, le théâtre de Marivaux, de Musset et, de nos jours, celui de Giraudoux plaisent sans s'astreindre à copier la réalité.

CONCLUSION. — La Fontaine, incarné selon toute vraisemblance par Polyphile, se garde de trancher le débat. Il aime à la fois, ainsi qu'en témoignent l'***Epître à Huet*** et ***Les Amours de Psyché et de Cupidon,*** la vérité et le merveilleux, le rire et l'émotion. Il a voulu faire réfléchir ses lecteurs sur cette question souvent débattue par les théoriciens de l'Art dramatique, et qui le sera encore au XVIIIe siècle par Diderot et Beaumarchais. Malgré la différence des genres et des publics, la tragédie et la comédie touchent quand l'auteur a su peindre le cœur humain, soit dans ses aspirations héroïques, soit dans ses travers et ses faiblesses éternelles. Il n'y a de hiérarchie que celle de la perfection artistique.

La Fontaine, nourriture de tous les âges.

Expliquez, discutez et commentez à l'aide d'exemples précis le jugement suivant de Nisard :

« La Fontaine est le lait de nos premières années, le pain de l'homme mûr, le dernier mets substantiel du vieillard. »

INTRODUCTION. — Dès la fin du XVIIe siècle, les ***Fables*** sont devenues un ouvrage scolaire, que les pédagogues de tous les pays utilisent pour exercer la mémoire de leurs élèves et développer leur sens moral. Le critique **Nisard** leur accorde, lui, une audience beaucoup plus vaste, estimant que l'œuvre de **La Fontaine** convient à chaque âge de la vie : ***« La Fontaine est le lait... le dernier mets substantiel du vieillard. »***

EXPLICATION. — Ce jugement ne présente pas d'ambiguïté; il se divise en trois parties, illustrées par des images tirées de la vie physique mais qu'il est facile de transposer sur le plan moral :

1. « Le lait de nos premières années ». — Les ***Fables*** sont liées à nos premiers souvenirs d'enfance. Il est peut-être excessif de dire que nous les avons sucées avec le lait maternel, mais bien vrai que leur connaissance précède souvent l'âge scolaire. Les premiers recueils de ***Fables*** sont des livres d'images, montrant des animaux costumés en hommes ou semblables aux jouets, premiers compagnons du bambin. Le succès des aventures de Mickey, de Walt Disney n'a pas nui aux ***Fables;*** le souriceau facétieux n'a pas fait oublier le Corbeau ***« sur un arbre perché »,*** le loup surprenant l'innocent agneau au bord d'un ruisseau, ou le lièvre et la tortue faisant une course de vitesse. L'imagination enfantine est à l'aise dans cet univers mi-réel, mi-fantastique, qui ne s'embarrasse pas des barrières du monde des adultes. Un peu plus tard, à l'école, les ***Fables*** figurent en bonne place dans les livres de lecture; l'expérience a prouvé que des textes plus récents, écrits spécialement pour les enfants, attirent moins ceux-ci. Sans doute, il n'est pas question que l'enfant comprenne toutes les nuances de la fable et apprécie les subtilités de l'art de l'écrivain. **J.-J. Rousseau** n'a pas tort de soutenir dans l'***Emile*** qu'une fable aussi enfantine que ***Le Renard et le Corbeau*** est remplie de pièges, depuis l'expression ironique : ***« maître corbeau »*** jusqu'à l'inversion ***« sur un arbre perché »,*** qui fait croire à certains enfants qu'il s'agit d'une variété d'arbre. Nisard n'a pas esquivé l'objection : l'enfant qui tète connaît-il la valeur nutritive du lait ? Et pourtant il s'en gorge avec délices, et s'en trouve bien.

2. « Le pain de l'homme mûr ». — La Fontaine n'a jamais limité ses ambitions au public enfantin ou scolaire. Dans sa ***Préface*** ne déclarait-il pas : ***« Les fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. »*** De l'adaptation en vers des brefs apologues grecs, La Fontaine en est venu rapidement à une conception beaucoup plus large de la fable, utilisant ce cadre traditionnel pour peindre la société de son temps et ridiculiser les travers humains. Non seulement les animaux symbolisent les différentes conditions, mais souvent même La Fontaine abandonne cette convention pour mettre directement les hommes en scène, comme l'avaient fait Rabelais et les conteurs du XVIe siècle, par exemple ***Le Charlatan, Le Curé et le mort, La Fille, Le mal marié, Le Savetier et le Financier, L'Avantage de la science, Le Jardinier et son Seigneur,*** etc... Le roi, les courtisans, les juges, les paysans, les savants, sont les acteurs de cette ***« ample comédie à cent actes divers. Et dont la scène est l'univers. »***.

A cette diversité de cadres et d'acteurs correspond une égale variété de sujets, allant du conte gaulois, où le rire est le meilleur argument (cf. ***La laitière et le pot au lait, La Jeune Veuve),*** à des problèmes exerçant la réflexion. La grave question de l'égalité de la justice est posée par ***Les Animaux malades de la peste,*** les difficiles rapports de grandes puissances et des petits pays évoqués dans ***Le Jardinier et son Seigneur.*** L'éloquent discours du ***Paysan du Danube*** pourrait de nos jours exprimer les revendications d'une colonie. L'éternelle antinomie entre le luxe des commerçants et la pauvreté des savants, entre le savoir des sages et l'opinion de la foule, est traitée avec une ironie sérieuse dans l'***Avantage de la Science*** et ***Démocrite et les Abdéritains.*** La philosophie de la Nature, la critique du système de **Descartes** et des allusions à la ***Physique*** de **Gassendi** constituent l'essentiel du ***Discours à Mme de La Sablière.*** La Fontaine s'est lui-même défendu contre le reproche de puérilité ou de la frivolité :

Le loup et l'agneau (cl. Archives Nationales).

« Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être;
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître
Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte après lui.
En ces sortes de feinte, il faut instruire et plaire,
Et conter pour conter me semble peu d'affaire... »

(VI, 1.)

L'*« homme mûr »*, l'homme de quarante ans, auquel la vie a déjà prodigué d'amères expériences, retrouve dans les ***Fables*** le tableau de sa propre existence. Le contenu des ***Fables*** est un aliment substantiel, qui l'empêche de dépérir dans l'engourdissement intellectuel ou de sombrer dans un pessimisme excessif.

3. Le « dernier mets substantiel du vieillard ». — La vieillesse venue, on aime relire, plutôt que découvrir des œuvres nouvelles; on demande des ouvrages riches de réflexion, mais d'abord agréable. Les ***Fables*** répondent à ces besoins : elles sont ***substantielles,*** mais faciles à digérer. L'amertume que peuvent laisser les inévitables déceptions n'y est pas pesante; bien plus, elle s'accompagne d'une touche d'émotion légère. Pourquoi s'indigner contre l'âge, quand **La Fontaine** a si joliment parlé de la jeunesse et des amours disparues :

« Ah ! si mon cœur osait encore se renflammer !
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête,
Ai-je passé le temps d'aimer ? »

(Les deux Pigeons.)

L'heure des souvenirs est arrivée; on passe en revue les années écoulées; au lieu de s'attrister sur les occasions perdues et de réciter la litanie des *« si j'avais su »*, n'est-il pas réconfortant de lire la confession du poète :

« Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
J'aurai vécu sans soin, et mourrai sans remords... »

(Le songe d'un habitant du Mogol.)

C'est la sagesse souriante d'***Horace*** ou de **Montaigne.** Mais l'art de La Fontaine est plus accessible que celui des ***Essais.*** La brièveté des ***Fables,*** l'extrême souplesse d'une versification qui se plie aux moindres nuances de la pensée, les vers devenus proverbes et qui demeurent dans la mémoire défaillante, font que le vieillard s'attache à cette morale aussi attrayante que les jeux de l'enfance.

DISCUSSION. — Les *Fables* n'ont-elles eu que des admirateurs ? Ne peut-on reprocher à la morale de **La Fontaine** d'être superficielle ?

Au XVIIe siècle, **La Fontaine** a été vivement critiqué. Un esprit sévère, comme **Patru,** ne comprenait pas l'intérêt qu'il y avait d'*« égayer »* l'apologue antique, en le mettant en vers. D'autres, les *« délicats »*, considéraient que le poète gaspillait son talent en futilités. La critique dut toucher La Fontaine, puisqu'il y répond assez longuement au début du livre II :

« Vraiment, me diront nos critiques,
Vous parlez magnifiquement
De cinq ou six contes d'enfant... »

Après avoir pastiché le style épique et le lyrisme pastoral, il conclut sèchement :

« Les délicats sont malheureux :
Rien ne saurait les satisfaire. »

On ignore toujours la raison pour laquelle **Boileau** a omis la fable dans son *Art poétique,* mais il est permis de supposer qu'il jugeait ce genre tout à fait secondaire. Il se peut aussi que la connaissance de la vie privée de **La Fontaine** ait gêné **Boileau** pour apprécier l'artiste.

Ces réserves cependant sont légères en comparaison des condamnations de **Rousseau** et de **Lamartine,** qui accusent les *Fables* d'immoralité. Le premier reproche à La Fontaine d'enseigner que *« la loi du plus fort est toujours la meilleure »* et de révéler à un enfant que, dans la société, ce sont les puissants et les fourbes, non les justes, qui réussisent. Accusation paradoxale : **La Fontaine** ne cesse de protester dans ses poèmes contre toutes les forces d'oppression et de plaider pour les déshérités, les agneaux, les ânes, les pauvres bûcherons, mais il ne peut empêcher qu'ils ne soient victimes des grands. Parfois, cependant, les humbles prennent leur revanche : le savetier se rit du financier, le savant, plus que le riche, est à l'abri des guerres et des révolutions. Accordons à **Rousseau** qu'il ne faut pas faire lire toutes les *Fables* à un enfant, mais seulement un choix. L'animosité de Lamartine s'explique par une incompatibilité psychologique et artistique. Lamartine, passionné, grave, douloureux même, ne comprend pas que **La Fontaine** puisse plaisanter sur des choses sérieuses; son ironie lui semble celle d'un libertin cynique et sceptique, alors qu'on trouve chez **La Fontaine** une ingénuité et un enthousiasme toujours prêts à s'employer, qu'il s'agisse de louer **Spinoza,** de défendre les animaux contre **Descartes** ou de s'initier aux hypothèses atomiques exposées chez **Mme de La Sablière.** Les alternatives de libertinage et de mysticisme, les incursions chez les solitaires de Port-Royal, révèlent une conduite incohérente, mais aussi une étonnante disponibilité. La fidélité qu'il témoigna à **Fouquet** dans le malheur atteste qu'il n'était pas un ingrat ou un indifférent. Mais Lamartine est encore plus sévère pour le poète que pour le moraliste. Lui, qui, dans les *Méditations,* a donné les *« fibres du cœur humain »* comme cordes à la lyre, et dont l'inspiration se répand en vastes harmonies, ne goûte ni l'ellipse, ni l'esprit, ni le vers libre. C'est toute une conception de la poésie que Lamartine condamne dans les *Fables.* Condamnation, elle aussi, excessive, car elle ne tient pas compte du lyrisme discret et de l'émotion contenue que renferment souvent les *Fables.*

CONCLUSION. — Devons-nous croire avec **Rousseau** et **Lamartine** que les *Fables* ne conviennent ni à l'enfance, qui a besoin d'idéal et de pureté ni à la vieillesse, qui rêve d'éternité ? Bien au contraire : le mérite de **La Fontaine** est d'avoir composé une *« fleur de sagesse et de gaieté »,* qui plaît à toutes les étapes de l'existence, et qui trouve place à côté des Comédies de Molière ou des *Caractères* de **La Bruyère,** parmi les connaisseurs du cœur humain. La popularité des *Fables* est pleinement justifiée.

SUJETS VOISINS

1. *Molière et La Fontaine* (cf. *La Composition française*, t. I, p. 193).

2. *Plaisir à La Fontaine* (*Ibid*, p. 198).

3. *L'art de La Fontaine* (*Ibid*, p. 203).

4. *La Fontaine et la science* (*Ibid*, p. 212).

5. **A l'aide d'exemples précis, vous montrerez comment La Fontaine a développé** « *les deux parties dont l'apologue est composé, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme* ». (*Préface des Fables*).

6. **Expliquez et commentez l'épilogue du livre XI :**

« *C'est ainsi que ma muse, aux bords d'une onde pure,*
Traduisait en langue des dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant la voix de la Nature... »

7. **Au début du livre VII des *Fables*, dans sa dédicace à Madame de Montespan, La Fontaine dit de l'apologue :**

« *C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive,*
Ou plutôt il la tient captive,
Nous attachant à des récits
Qui mènent à son gré les cœurs et les esprits. »

Vous commenterez cette déclaration, en prenant vos exemples dans les derniers livres des *Fables*.

8. **Que pensez-vous de ce portrait de La Fontaine par Hugo ?**

« *La Fontaine vit de la vie contemplative et visionnaire jusqu'à s'oublier lui-même et se perdre dans le grand Tout... Il travaille comme la Création même, du travail direct de Dieu. Il fait sa fleur et son fruit, fable et moralité, poésie et philosophie, poésie étrange composée de tous les sens que la Nature présente au rêveur, étrange philosophie qui sort des choses pour aller aux hommes.* »

(Tas de pierres.)

III. - Pascal (1623-1662).

Les « Provinciales » jugées par Voltaire.

A l'aide d'exemples précis, vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Voltaire sur *Les Provinciales* :

« Il ne s'agissait pas d'avoir raison, il s'agissait de divertir le public. »

INTRODUCTION. — Voltaire, dans *Le Siècle de Louis XIV*, consacre une page entière aux *Provinciales*. Examinant l'évolution de la langue, il montre l'importance capitale de l'ouvrage : *« Le premier livre de génie qu'ont eu en prose fut le recueil des Lettres Provinciales... Toutes les sortes d'éloquence y sont renfermées... »* Mais, après avoir loué la forme, il fait de sérieuses réserves sur le fond : *« Il est vrai que tout le livre portait sur un fondement faux. On attribuait adroitement à toute la société des opinions extravagantes de plusieurs Jésuites espagnols et flamands... »* La conclusion, qui rappelle le double aspect des *Lettres*, c'est que Pascal cherchait moins la vérité que l'approbation des lecteurs : ***« Il ne s'agissait pas... divertir le public. »***

EXPLICATION. — Les *Provinciales* sont presque centenaires lorsque Voltaire écrit *Le Siècle de Louis XIV*. Il peut donc mesurer leur influence littéraire avec un recul suffisant. Or la langue et le style se sont transformés au cours de ce siècle. La langue a gagné en pureté et en précision; le style a acquis cette rapidité, cette sûreté de trait et cette souplesse qui en font une arme irrésistible. *Les Provinciales* sont à l'origine de ce progrès : si on compare la prose de Pascal et celle de ses contemporains, Balzac et Descartes, la différence est manifeste. La phrase de Descartes, solidement charpentée, se développe lentement et avec une certaine lourdeur. Celle de Balzac transporte en français les artifices de la période cicéronienne, sacrifiant le sens à l'harmonie de la forme. Rien de tel dans *Les Provinciales*. Aussi logique et vigoureux dans sa pensée que Descartes, Pascal se dégage de la rhétorique traditionnelle. La pensée et le style ne font plus qu'un, comme si les mots et les tours s'adaptaient d'eux-mêmes à la raison et au sentiment. Jamais aucun écrivain n'avait été maître de sa langue à un tel degré. L'admiration de Voltaire est justifiée : le français moderne date des *Provinciales*.

Les critiques sur le fond sont plus surprenantes au premier abord : Voltaire, défenseur des Jésuites, est un rôle inattendu. Or, on le voit attaquer la méthode de Pascal et lui reprocher une généralisation abusive. Il n'avait pas le droit, estime le Philosophe, de rendre responsable tout l'Ordre de l'« ***extravagance*** » de quelques-uns de ses membres. De plus, cette faute n'est pas une erreur involontaire, mais c'est un dessein prémédité, habilement exécuté : « ***On attribuait adroitement...*** » Cette ***adresse*** accable Pascal et le présente comme un imposteur. Enfin, Pascal lui-même est un extravagant autant qu'un calomniateur : comment concevoir que la Société de Jésus ait eu le projet de « ***corrompre les mœurs des hommes*** » ? L'auteur des ***Provinciales*** ne pouvait croire à cette monstruosité. C'est donc qu'il ne cherchait pas la vérité, mais seulement la défaite des adversaires de Port-Royal. Arnauld et ses amis, accablés par la censure de la Sorbonne, condamnés en droit, prenaient leur revanche devant le public en faisant rire aux dépens de leurs juges. ***Les Provinciales*** sont un prodigieux ouvrage de polémique, mais nullement une œuvre philosophique.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure l'opinion de Voltaire est-elle justifiée ?

1. Voltaire, adversaire de Pascal. — La sévérité à l'égard de Pascal s'explique, si on se reporte à la ***Lettre philosophique sur les pensées de M. Pascal***. Voltaire ne peut concevoir le pessimisme de Pascal, qui lui paraît dû à la maladie. « ***Il s'acharne à nous peindre tous méchants et malheureux. Il écrit contre la nature humaine comme il écrivait contre les Jésuites.*** » Aux yeux de Voltaire, Pascal est un fou génial, incapable de se tenir dans le juste milieu. Le Jansénisme lui a tourné la tête et lui a fait perdre tout contact avec la réalité. Le malentendu est complet : alors que l'angoisse du salut individuel étreint Pascal, Voltaire se complaît dans le bonheur collectif de la société. Il ne peut davantage admettre la conception janséniste de la grâce : la prédestination lui semble monstrueuse comme la fatalité antique. Au contraire, la doctrine des Jésuites, qui laisse sa place au libre arbitre et encourage l'homme à agir au lieu de se morfondre dans le désespoir, lui paraît plus rationnelle et plus humaine. Dans la mesure où il admet la métaphysique, Voltaire est du côté des Jésuites contre les Jansénistes.

Le développement même du Jansénisme justifie sa position. Depuis la condamnation de l'***Augustinus*** (1658) par le pape Innocent III, combien la querelle s'est envenimée et déformée ! Du vallon de Port-Royal, de ce cloître, justement réputé pour sa piété, de cette maison des Granges, où les Messieurs donnèrent l'exemple de la dévotion et de l'austérité, l'hérésie s'est répandue dans une grande partie du clergé, a troublé le public et abouti aux excès ridicules des convulsionnaires. D'autre part, les Jansénistes eux-mêmes ont reconnu que ***Les Provinciales*** étaient une œuvre de circonstance. Wendrock (Nicole), dans sa préface aux ***Provinciales***, rappelle le désarroi des amis d'Arnauld lorsque la censure de la Sorbonne frappe celui-ci à propos de sa ***Seconde lettre à un duc et pair*** : « ***Un jour que Montalte*** (Pascal) ***s'entretenait à son ordinaire avec quelques amis particuliers, on parla par hasard de la peine que ces personnes avaient de ce qu'on imposait ainsi à ceux qui n'étaient pas capables de juger de ces disputes, et qui les auraient méprisées s'ils en avaient pu juger.*** » Il s'agit donc de « ***désabuser*** » le public

en composant un *factum*, qui fasse voir qu'il n'y a rien d'« *important et de sérieux* » dans ces disputes, mais qu'elles sont seulement une pure chicane de mots ! En fait, traiter de « *chicane de mots* » un débat qui vise, au fond, tout le problème de la grâce est un argument de mauvaise foi. Dans la célèbre distinction du *fait* et du *droit*, le sens commun n'est pas du côté des Jansénistes, qui apparaissent plutôt comme des procéduriers habiles que comme des défenseurs de la vérité. En feignant de minimiser la querelle, Nicole, par avance, donne raison aux critiques de Voltaire.

2. « Divertir le public ». — L'intention de « *divertir* » est également avouée. Puisque les savantes discussions des Théologiens n'ont pas intéressé le public, il est nécessaire de lui parler le langage des « *honnêtes gens* » D'après Marguerite Périer, nièce de Pascal, celui-ci aurait fait la mise au point suivante : « *On me demande pourquoi j'ai employé un style agréable, railleur et divertissant. Je réponds que, si j'avais écrit d'un style dogmatique, il n'y aurait eu que les savants qui l'auraient lu... Ainsi j'ai cru qu'il fallait écrire d'une manière propre à faire lire mes* Lettres *par les femmes et les gens du monde, afin qu'ils connussent le danger de toutes ces maximes,* etc » De fait, c'était la première fois que l'on voyait les questions les plus difficiles de la théologie exposées en français, sous la forme de lettres, avec tout l'agrément, mais aussi tous les risques que présente le genre. Pascal ne se contente pas de combattre par une dialectique serrée la doctrine des Jésuites, il met en scène ses adversaires et leurs alliés. Dans la *Première lettre*, c'est un docteur de Navarre, intransigeant et bourru, qui répond crûment au laïc Louis de Montalte : « *Vous n'y entendez rien !* ». Au contraire, dans la *Quatrième*, c'est un bon Père, épanoui, affable, fier d'appartenir à un Ordre savant, et sûr de l'infaillibilité de la Société. Est-il embarrassé par la logique de Montalte et par les citations du Janséniste ? Il bat en retraite adroitement, sans jamais se fâcher. L'accord d'Aristote et de saint Augustin le surprend et le laisse sans réponse ? Il est tiré d'affaire par la visite de pénitentes mondaines. Sa dérobade souriante est un véritable dénouement de comédie. Non seulement le comique de caractère, mais le comique de mots « *divertit* » le lecteur. « *On peut donc, selon Sanchez, tuer hardiment ?* questionne Montalte — *Oui, mais en dirigeant bien l'intention.* » Et voilà la *direction d'intention* exécutée par l'ironie ! Ailleurs, ce sont les vingt-quatre casuistes, qui sont ridiculisés par la seule juxtaposition de leurs noms : il y a « *Sanchez, Rodriguez, Ugolin, Tambourin,* etc. » D'où l'exclamation apeurée de l'enquêteur : « *Tous ces gens-là étaient-ils chrétiens ?* » On rit, certes, mais une énumération cacophonique ne démontre pas l'indignité de ces casuistes. De même, l'anecdote de Jean d'Alba, qui pille la vaisselle du collège de Clermont et allègue pour sa défense les excuses fournies par les livres des Jésuites, est une amusante variante de l'Agnelet répondant : « *Bée* » à maître Pathelin. Aussi, les contemporains de Pascal se sont franchement divertis. Mlle de Scudéry susurre un éloge balancé des *Lettres* : « *une excellente apologie, et si l'on veut, une délicate et innocente censure* ». Le docte Chapelain en profite pour faire un bon mot : « *J'exterminerais de tout mon pouvoir ce pouvoir prochain qui fait tant de bruit pour rien.* » Le nom d'Escobar, l'un des plus célèbres casuistes, devient synonyme d'hypocrite. Molière, sans aucun doute, se souvient des *Provinciales* dans son *Tartuffe*, où il orchestre l'ironie de Pascal, en particulier dans la déclaration d'amour de Tartuffe à Elmire, et dans la sortie de l'hypocrite pressé par Cléante (IV, 2).

Oui, le public s'est bien diverti. Le Français, naturellement doué pour la satire, et toujours prêt à railler les pouvoirs établis, trouvait son plaisir dans la verve comique de Pascal. Il découvrait la puissance du ridicule, qui, au siècle suivant, allait ébranler les institutions les plus vénérables. Le talent de Pascal est tel que ce comique n'a pas vieilli, et qu'on en rit encore.

3. Réserves. — Pascal n'avait-il pas aussi la prétention d'*« avoir raison »* ? C'est encore Marguerite Périer, qui livre les intentions de Pascal : *« On me demande si je ne me repens pas d'avoir fait* Les Provinciales. *Je réponds que, bien loin de m'en repentir, si j'avais à les faire présentement, je les ferais encore plus fortes. »* Comment supposer que Pascal, encore tout illuminé par la nuit mystique de 1654, guidé vers le salut par la dévotion de sa sœur Jacqueline, confirmé dans sa certitude de posséder la vérité par le miracle de la Sainte-Epine, se satisferait d'une spirituelle, mais dégradante satire ? Aussi, le comique fait souvent place à une rigoureuse dialectique, réglée par l'esprit géométrique, et à une indignation inspirée par les élans de la foi. Pascal est persuadé que toute l'Eglise est mise en danger par les nouveaux docteurs, qui renient l'autorité de saint Augustin ; il frémit d'horreur en pensant aux conséquences abominables de la morale relâchée. A ses adversaires, qui lui reprochent de railler les choses saintes, il réplique que la raillerie est légitime quand elle dénonce l'erreur. Il suffit de relire la *Lettre X,* ou la pathétique péroraison de la *Lettre XII,* ce n'est plus un polémiste qu'on entend, mais un orateur sacré, rappelant l'enseignement de l'Ecriture et des Pères. Voltaire le sait bien, puisqu'il remarque : *« Les meilleures comédies de Molière n'ont pas plus de sel que les premières Lettres provinciales; Bossuet n'a rien de plus sublime que les dernières... »*. En réalité, cette distinction même est spécieuse : on trouve aussi du sublime dans les premières *Lettres*. Et, si Voltaire reconnaît Bossuet dans *Les Provinciales,* comment peut-il soutenir, sans contradiction, qu'il ne s'agissait pas pour Pascal *« d'avoir raison » ?*

CONCLUSION. Le drame des *Provinciales,* c'est que Pascal est absolument sincère. Procédant en géomètre, il généralise des critiques légitimes, et, poussant le raisonnement à la limite, il découvre un scandale effrayant, qui le plonge dans une horreur sacrée : une théologie aboutissant à refuser d'aimer Dieu. Mais cette conséquence détestable est toute théorique : les succès de l'apostolat de la société de Jésus dans toutes les parties du monde au XVIIe et au XVIIIe siècle le montrent bien; Voltaire n'a donc pas tort de mettre en garde contre les conclusions théologiques des *Provinciales,* mais c'était rabaisser le *« Misanthrope sublime »* que de lui prêter comme seule intention de *« divertir »*. Lui-même ne méritera pas ce reproche dans ses *Contes*. A plus forte raison, l'auteur des *Provinciales*.

Page de titre de l'édition des « Provinciales » 1657 (cl. Giraudon).

LES PROVINCIALES

OV

LES LETTRES ESCRITES

Par

LOVIS DE MONTALTE,

A

VN PROVINCIAL DE SES AMIS,

&

AVX RR. PP. IESVITES:

Sur le ſujet de la Morale, & de la Politique de ces Peres.

A COLOGNE,

Chés PIERRE de la VALLEE,

M. DC. LVII.

La « véritable » éloquence . . .

Pascal déclare que *la véritable éloquence se moque de l'éloquence*. Ne peut-on cependant trouver dans les *Pensées* un art de l'éloquence ?

INTRODUCTION. — Un chef-d'œuvre inachevé.

Il est vain de se demander ce qu'aurait été l'***Apologie*** achevée, téméraire de choisir telle ***pensée***, qui cadre avec l'image que nous nous faisons de Pascal, et de rejeter telle autre, parce qu'elle surprend. Combien de commentaires ingénieux se sont avérés sans objet, quand une lecture plus attentive a découvert une citation au lieu d'une invention, ou bien telle expression courante, comme ***troupes armées*** à la place de ***trognes armées***.

Mais toutes ces incertitudes ajoutent encore au pathétique des ***Pensées***. Ce naturel, qui enchantait Pascal lorsqu'il lisait les ***Essais***, et lui montrait l'homme sous l'auteur : ***« Quand on voit le style naturel on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur et on trouve un homme »***, est encore plus vrai pour sa propre œuvre, interrompue par la mort. A lire les ***Pensées*** dans l'état où les a laissées Pascal, on a l'impression exaltante de le saisir en pleine création. Le drame de l'homme n'est ni masqué, ni embelli par les coquetteries de l'auteur.

DEVELOPPEMENT. — Mais cet homme a le génie de la langue et a longuement médité sur les moyens de rendre l'éloquence efficace. Tout en se moquant de la rhétorique, il en constitue une nouvelle.

1. Les fausses beautés. Pascal donne de nombreux exemples des défauts à éviter Il multiplie les sarcasmes contre les outrances héritées du style « baroque », et qui subsistaient dans les excès opposés de la préciosité et du burlesque. Alors que les « ruelles » prodiguaient les épithètes fleuries, les périphrases et les métaphores, il prohibe tous ces artifices de la fausse rhétorique. Il condamne, par exemple : ***« Eteindre le flambeau de la sédition, trop luxuriant »***, et ce qui nous surprend davantage : ***L'inquiétude de son génie***, justifiant sa sévérité ainsi : ***« trop de deux mots hardis »***. L'écrivain doit proscrire toute emphase, toute boursouflure, ce ***jargon*** que les auteurs ont appelé à tort : ***beauté poétique***, comme : ***siècle d'or, merveille de nos jours, fatal***, etc.

L'éloquence officielle, comme les dédicaces aux Grands, abuse des périphrases élogieuses, de pure forme · c'est une autre façon de ***« masquer la nature : Plus de roi, de pape, d'évêque, — mais auguste monarque, etc. ; point de Paris, — capitale du royaume. Il y a des lieux où il faut appeler Paris, Paris, et d'autres où il la faut appeler capitale du royaume. »*** Partout où la périphrase n'est pas exigée par le sens, où l'éloge n'est pas justifié par le mérite personnel, cette rhétorique est condamnable. La littérature mondaine, sur laquelle règnent la galanterie et l'esprit, est viciée par cet excès de recherche. Avant Alceste. Pascal dénonce la prétention et le ridicule des sonnets « précieux », qu'il traite de ***reines de villages***. Il ne

s'agit pas seulement d'un manque de goût de l'auteur, mais d'un mauvais principe et d'une mauvaise méthode, qui induisent en erreur dans tous les domaines. Pascal a toujours devant les yeux la faute des physiciens aristotéliciens, qui, au lieu d'observer la nature et de raisonner sur les faits, se sont perdus dans les mots. L'usage de la fausse rhétorique conduit à un formalisme d'autant plus dangereux qu'il est commode, paresseux et spécieux. Même les « honnêtes gens » peuvent s'y laisser prendre. Et peut-on espérer atteindre la vérité, si on se contente de faux-semblants ?

2. Le naturel. — Le remède à tous ces défauts consiste à se libérer des règles et à se ***renfermer dans le naturel.*** Le mot clé de l'art classique revient avec insistance dans les ***Pensées.*** Mais Pascal ne se leurre pas : il faut remplir cette notion vague et montrer comment elle peut s'appliquer à l'éloquence. Le style naturel a été employé par Epictète, Montaigne, et lui-même; il s'insinue le mieux, parce qu'il est composé de ***pensées nées sur les entretiens ordinaires de la vie.*** Ainsi de simples conversations pourront donner lieu à des remarques qui retiendront l'attention grâce à leur caractère concret. A cette simplicité voulue, s'ajoute la justesse, qui proportionne l'expression au sujet traité : ***« Ne pas faire grand ce qui est petit, ni petit ce qui est grand. Ce n'est pas assez qu'une chose soit belle, il faut qu'elle soit propre au sujet, qu'il n'y ait rien de trop, ni rien de manque.»*** C'est au nom de cette harmonie que Boileau, dans sa ***Préface*** de 1701, reprochera à Benserade d'avoir évoqué le déluge comme un simple lavage de tête : ***« Dieu lava bien la tête à son image.»*** Pascal, dans ***Les Provinciales,*** avait donné le modèle de cette conformité de la forme au fond. Désinvolte et ironique lorsqu'il raillait la suffisance des casuistes, il devenait véhément et solennel quand il estimait la religion en danger. Dans l'éloquence achevée, le fond et la forme sont indissolubles : ***« Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. Leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes.»***

3. Les géomètres et les esprits fins. — Mais il ne suffit pas, pour ***convaincre et persuader,*** d'employer des mots simples et chargés de sens, il faut encore les disposer dans un ordre qui les transforme en arguments. Or, l'homme réel est bien différent des portraits idéalistes qu'en dessinent poètes et romanciers, ou des schémas simplifiés qu'analysent les philosophes. Ondoyant et divers, guidé par l'amour-propre, aveuglé par les passions, rempli de besoins contradictoires, l'homme, de par sa nature, est une énigme incompréhensible. Comment toucher chacun d'eux ? Ce serait impossible si l'humanité ne subissait une destinée commune, et si elle ne se partageait en deux catégories, les ***géomètres*** et les ***esprits fins.*** Les premiers raisonnent sur des ***principes palpables, mais éloignés de l'usage commun;*** ils ont tendance à traiter les questions morales comme des équations. Les seconds s'attachent aux principes ***dans l'usage commun,*** mais ***déliés et en si grand nombre qu'il est presque impossible qu'il n'en échappe.*** Les premiers se laissent donc convaincre par des déductions de forme mathématique, tandis que les seconds ne se fient qu'à une intuition instinctive. Mais il est rare de rencontrer un homme complètement géomètre ou tout à fait ***esprit fin.*** La plupart des gens participent de ces deux caractères. Il en découle que l'éloquence n'est efficace que si elle est aussi logique qu'une démonstration et aussi attrayante et nuancée qu'un poème. Le raisonnement doit donc ne pas rebuter par sa froideur, mais se faire agréer par son charme.

4. L'amour-propre, auxiliaire de la persuasion. — Le premier mouvement de l'homme est d'opposer un refus aux raisons qui lui viennent du dehors. Une légitime défiance contre une argumentation qui peut ne pas être désintéressée, l'affirmation de la personnalité, établissent un climat de scepticisme : « *On se persuade mieux, pour l'ordinaire, par les raisons qu'on a soi-même trouvées que par celles qui sont venues dans l'esprit des autres.* » L'éloquence désarmera cet amour-propre, ou plutôt l'utilisera à son profit. Sa simplicité n'offusquera pas la vanité du lecteur; la précision de son raisonnement et l'ornement discret de son style inspireront la confiance. La suprême habileté est de pratiquer la maïeutique socratique, en faisant trouver la conclusion par le lecteur : « *Quand un discours naturel peint une passion ou un effet, on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût.* » Quelle abnégation pour un auteur de s'effacer ainsi au bénéfice de son public ! Mais elle est nécessaire, car l'homme agit plus par caprice que par raison, et on ne peut négliger l'influence des passions. Comme il tente d'échapper à sa condition par le divertissement, il faut d'abord lui proposer un divertissement adapté à sa condition, son âge, son tempérament. Ainsi comprise, l'éloquence est « *un art de dire les choses de telle façon : 1° que ceux à qui l'on parle, puissent les entendre sans peine et avec plaisir; 2° qu'ils s'y sentent intéressés, en sorte que l'amour-propre les porte plus volontiers à y faire réflexion.* »

5. Les trois ordres. — Connaître la psychologie de l'auditeur, user d'un art sobre, toujours fondé sur le réel et associant, autant que possible, l'esprit de géométrie à l'esprit de finesse, sont les éléments nécessaires de l'éloquence véritable. Mais ces conditions sont elles-mêmes insuffisantes, s'il s'agit d'un apostolat comme celui qu'entreprenait Pascal dans les *Pensées*. L'homme ne peut être envisagé séparément de la Création, ni du Créateur. Le fondement intérieur de l'éloquence, qui tient compte à la fois de l'ordre de la nature, de l'ordre de l'esprit et de l'ordre du cœur, est métaphysique : « *Le cœur a son ordre, l'esprit a le sien qui est par principe et démonstration. Le cœur en a un autre. On ne prouve pas qu'on doit être aimé en exposant d'ordre les causes de l'amour; cela serait ridicule...* » Ces trois ordres ne sont eux-mêmes que les degrés d'une hiérarchie qui s'élève du monde matériel jusqu'à Dieu. L'ordre de la chair est celui de la puissance; c'est le domaine des souverains et des riches. L'ordre de l'esprit est la science; c'est le savoir désintéressé. Très au-dessus, l'ordre de la charité ou de l'amour divin est le partage des saints : « *La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle.* » Le modèle de cette éloquence sera Jésus-Christ, supérieur à tout l'éclat du monde, supérieur même à Archimède, illustre représentant de l'ordre de l'esprit : « *Jésus-Christ, sans biens, et sans aucune production au dehors de science, est dans son ordre de sainteté.* »

CONCLUSION. — Les *Pensées* contiennent donc bien une *rhétorique* toute différente des traités antérieurs, et très cohérente en dépit de la dispersion des remarques. Cette rhétorique, guidée par l'esprit évangélique, ne se contente pas d'instruire : elle veut emporter une adhésion complète. Englobant une Logique, une Psychologie et une Métaphysique, elle n'est pas seulement un art du langage, mais une méthode de connaissance. A l'inverse de la sophistique, elle n'enseigne pas à être habile, mais à trouver la vérité. Sur le simple plan littéraire, elle inaugure la voie qui conduisit les Classiques à la perfection.

Comment se persuader ?

Que pensez-vous de la remarque suivante de Pascal :

« On se persuade mieux, pour l'ordinaire, par les raisons qu'on a soi-même trouvées, que par celles qui sont venues dans l'esprit des autres. »

INTRODUCTION. — Pascal, lorsqu'il entreprit de convertir les libertins, se demanda pourquoi tant d'ouvrages de piété avaient eu sur ceux-ci si peu d'influence, et il commença par étudier les conditions de l'éloquence. L'efficacité, dans l'art de persuader, ne dépend pas seulement de la perfection formelle, ni de la solidité des raisons, mais encore de la connaissance du cœur du public. On ne peut imposer la vérité, il faut la faire découvrir : *« On se persuade mieux, etc. »*

EXPLICATION. — La remarque se présente comme une constatation générale. Ce ne sont pas seulement les incrédules, qui repoussent les raisons d'autrui, mais tout le monde. Chacun a l'esprit ainsi fait que son premier mouvement est de dire ***non,*** en affirmant de cette façon sa personnalité. Ce geste de l'enfant, l'adulte le reprend et le justifie par toutes sortes de mauvaises raisons. La vérité, venant d'ailleurs, l'offusque comme une marque de supériorité. L'amour-propre, ce vice inhérent à notre nature, empêche de juger la cause pour elle-même, si bien qu'au lieu de donner accès aux trouvailles d'autrui, on se replie sur soi-même et on se rebelle : *« La nature de l'amour-propre et de ce moi humain est de n'aimer que soi et de ne considérer que soi. »*

Que se passe-t-il alors ? Au lieu d'être convaincu soi-même, on cherche à réfuter autrui, on accumule les arguments, on dépense en ingéniosité agressive ce qu'on aurait dû employer à envisager les conséquences de l'acquisition. Et, comme bien souvent dans les joutes d'avocat, c'est la victoire, et non pas la vérité, qui est le but. Pascal, en se souvenant des polémiques religieuses, auxquelles il avait participé par ***Les Provinciales,*** pouvait évoquer cette fièvre du combattant, aussi éloignée de la charité que de la vérité.

Mais l'amour-propre n'est pas la seule cause de notre défiance. La simple prudence conseille de ne pas adopter, sans réflexion, les raisons d'autrui. Les autres nous sont-ils nécessairement supérieurs ? Leur amour-propre, leur intérêt, leurs préjugés et leurs passions n'entrent-ils pas dans leurs ***raisons*** ? Si Montaigne refuse de se laisser convaincre par les arguments des protestants et des ligueurs, n'est-ce pas parce qu'il a discerné leurs intentions secrètes ? Chaque camp propose sa vérité, et derrière le drapeau de la foi, on découvre l'ambition politique. Le scepticisme en période de

troubles politiques et religieux, peut être le refuge de l'honnête homme qui redoute le fanatisme et l'esprit partisan.

Sans doute, l'amour-propre, l'intérêt et la passion devraient avoir moins de prise, quand il s'agit de raisons spéculatives et non plus d'actes engageant la vie active. Mais en est-il ainsi ? Quelle peine éprouvent parfois les savants à faire admettre leurs découvertes ? On se souvient de la ténacité que dut mettre Pasteur pour imposer la théorie microbienne aux autres savants. L'illustre Berthelot ne refusa-t-il pas jusqu'à sa mort de reconnaître la nomenclature atomique ? Même dans les domaines scientifiques, les raisons des autres sont toujours un peu suspectes, surtout si elles bouleversent nos habitudes. A plus forte raison, quand la religion est en cause, est-il difficile de persuader. Pascal s'en est si bien rendu compte qu'il a distingué, dans l'éloquence, l'art de convaincre et l'art de persuader. On peut convaincre par démonstration si l'on observe une logique rigoureuse dans ses déductions. L'autre s'incline, comme devant un théorème, pour peu qu'il soit doué d'« ***esprit géométrique*** ». Mais persuader s'adresse au cœur, à la sensibilité. Croire engage tout l'être, et non seulement la raison. L'éloquence consiste donc « ***dans une correspondance qu'on tâche d'établir entre l'esprit et le cœur de ceux à qui l'on parle d'un côté, et de l'autre les pensées et les expressions dont on se sert; ce qui suppose qu'on aura bien étudié le cœur de l'homme pour en savoir tous les ressorts, et pour trouver ensuite les justes proportions du discours qu'on veut y assortir*** ».

Dans ces conditions, l'idéal c'est de faire découvrir par autrui ce qu'on veut qu'il croie. Tous les obstacles se trouvent alors renversés. L'amour-propre et les passions jouent en notre faveur. L'adversaire devient l'avocat le plus chaud.

Le lecteur du journal politique s'imagine avoir trouvé en lui-même ce que renferme sa feuille. Socrate, si l'on en croit Platon, excellait à faire découvrir par ses interlocuteurs la vérité qu'il désirait mettre en lumière. Jamais dans les ***Dialogues*** il n'impose de raisonnements, n'expose de doctrine ou ne propose de solution externe. Il commence par gagner la bienveillance, au besoin flatte la vanité, puis, par une succession de questions, la plupart du temps, sans lien apparent, il met en déroute l'opposant, mais sans le brusquer. Puis il l'invite à réfléchir, le met dans la voie, fait un bout de chemin avec lui et lui laisse la joie de trouver tout seul la vérité. C'est ainsi qu'il convertit Platon et s'attacha tous ses disciples. La maïeutique est à la fois l'art d'accoucher les idées et de persuader.

DISCUSSION. — Ce qui était possible à Socrate sous le ciel d'Athènes l'est-il encore ? Peut-on se contenter des raisons qu'on trouve soi-même ?

1. Réserves. — Ce serait se limiter étroitement que s'en tenir aux raisons qu'on a trouvées soi-même. Il faut l'effrayant génie de Pascal pour redécouvrir seul la géométrie d'Euclide. L'évolution des sciences ne permet pas de repartir de leur origine, ni de se contenter de ses propres lumières. Non seulement le savant profite des acquisitions de ses devanciers, mais il s'entoure de collaborateurs et fait appel aux compétences des autres branches. Qu'on le veuille ou non, on est toujours redevable à autrui de son savoir.

L'artiste ou l'écrivain est-il plus indépendant ? En apparence, tout lui est permis, et il peut constituer son esthétique grâce à ses trouvailles personnelles. L'originalité consiste précisément à ne pas imiter les autres. Aussi voit-on les jeunes écoles rejeter le passé avec mépris et redécouvrir la beauté avec enthousiasme. A vingt-cinq ans, Ronsard se proclame le *premier lyrique français*». Il est persuadé qu'il a trouvé la voie du salut pour la poésie française ! Les Romantiques s'imaginent avoir inventé la nature et la mélancolie. Ils ne les avaient pas devinées chez les écrivains antérieurs. Aussi quelle conviction dans leurs préfaces et quel enthousiasme dans leurs poèmes !

En fait, comme le dit Alain, « ***tous les arts se souviennent*** ». Tous les écrivains, tous les artistes commencent par imiter et se soumettre aux « *raisons des autres* » avant de s'en dégager, parfois avec violence. Un autodidacte comme Jean-Jacques Rousseau, persuadé qu'il détient la vérité, cherchant en lui-même les sources de sa philosophie et la justification de ses actes, doit énormément à autrui. Aurait-il attaqué la civilisation avec autant d'éloquence, s'il n'avait lu dans les ***Essais*** les critiques de Montaigne contre les nations d'Europe et ses éloges des cannibales ? Lui-même avoue ses dettes à l'égard de Richardson dans la ***Nouvelle Héloïse;*** l'***Emile*** s'inspire dans ses principes généraux du chapitre ***De l'institution des enfants,*** etc. Le sage lui-même ne peut se passer de « ***la sagesse d'autrui*** ». Notre pensée notre civilisation sont les héritières, comme l'a dit Valéry, de la géométrie grecque, du droit romain et de la charité chrétienne.

2. Approbation. — Cependant Pascal a raison d'insister sur la nécessité de trouver, ou de retrouver en soi-même, les raisons qui satisfont l'intelligence et le cœur. La lecture des ***Essais*** fait gagner « trente ans » à Pascal, mais Pascal ajoute : « ***Ce n'est pas dans Montaigne, mais dans moi, que je trouve tout ce que j'y vois.*** » Les raisons d'autrui enrichissent notre information, affinent notre goût, suscitent notre réflexion, mais ne nous apportent pas une vérité prête à servir, comme un outil. Il faut souvent une circonstance fortuite pour que l'enseignement appris, mais non incorporé, devienne vivant et efficace. Pascal lui-même n'a vraiment été persuadé des vérités du Christianisme qu'après avoir connu la vie mondaine, qu'après de nombreux avertissements, et enfin, qu'après sa nuit d'extase. Claudel n'entendit les *raisons des autres* qu'après avoir été éclairé par les ***Illuminations*** de Rimbaud, et avoir été touché par la grâce à Notre-Dame. Alors tous les actes contradictoires de sa vie, ses puissantes attaches terrestres et ses élans mystiques s'organisent en lui-même. Il peut dire comme le poète romantique, mais sans en rougir : « ***Ma personnalité remplissait la Nature*** ».

CONCLUSION. — Adhérer complètement à une cause, ce n'est pas seulement approuver des raisons générales, capables de contenter tout esprit logique, mais faire dépendre tous ses actes d'une conviction invincible, que nous avons acquise par une expérience personnelle. Mais cette découverte ne se fait pas dans l'isolement. Narcisse lui-même a besoin de la fontaine pour se connaître.

Pour que la persuasion ne se transforme pas en vanité, il convient de confronter nos découvertes avec celles des autres et de nous souvenir de l'exemple des maîtres de jadis.

SUJETS VOISINS

1. Vous expliquerez et commenterez cette pensée de Pascal :

« Il faut se connaître soi-même : quand cela ne servirait pas à trouver le vrai, cela au moins sert à régler sa vie, et il n'y a rien de plus juste. »

2. Que pensez-vous de la remarque suivante de Pascal sur la lecture ? L'avez-vous déjà vérifiée par vous-même ?

« Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien. »

3. Pascal loue le style naturel en ces termes : « *Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme.* »

Après avoir expliqué ce que Pascal entend par *style naturel*, vous ferez appel à vos souvenirs personnels et vous direz quelle lecture vous a déjà produit cette impression.

4. En prenant des exemples précis dans les *Pensées*, vous expliquerez et commenterez la remarque suivante de Pascal, à propos de l'homme :

« S'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante; et je le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. »

5. Expliquez et commentez ce jugement de Stendhal : « *Quand je lis Pascal, il semble que je me relis. Je crois que c'est celui de tous les écrivains à qui je ressemble le plus par l'âme.* »

6. Péguy écrit : « *Comme tous les vraiment grands chrétiens, Pascal se gardait de mépriser l'antique. Il savait trop qu'il y avait eu Rome et la Grèce. Et la philosophie et la sagesse antique. Et une pensée laïque et une pensée profane. Et même une science antique.* »
nisme dans les *Pensées*.

Après avoir expliqué ce jugement, vous montrerez la part de l'Humanisme dans les *Pensées*.

IV. - Racine (1639-1699).

Être le cousin d'Hermione ?

Que pensez-vous de cette remarque de Giraudoux ?

« Il n'y a pas d'honneur à être le cousin d'Hermione, la belle-sœur de Phèdre, le neveu de Roxane. »

INTRODUCTION. — Giraudoux, prononçant l'éloge de Marivaux, que la tradition rapproche si souvent de Racine comme peintre de l'amour, insiste sur la différence qui sépare leur théâtre. Marivaux incarne *« l'honnêteté française »*, ses personnages charmants sont nos ancêtres et nous pouvons en être fiers. Sommes-nous les descendants des héros raciniens ? Giraudoux le conteste : *« Il n'y a pas d'honneur... etc. »*

EXPLICATION. — Lorsqu'on assiste à une tragédie, on se trouve transporté dans un monde irréel où les héros et les monstres sont plus nombreux que les hommes normaux. Mais le prestige de l'art est tel, le pouvoir d'envoûtement de la scène si puissant, que l'on concentre son attention sur les acteurs du drame sans envisager leur entourage; ils apparaissent, dans l'isolement de leurs passions, comme seuls susceptibles de pitié et de haine. Le spectateur ne s'intéresse guère à leurs amis ou serviteurs, dont l'utilité trop évidente est de relancer le dialogue, encore moins à leur famille.

L'art du théâtre est un *« point d'optique »* selon la définition de Victor Hugo, une concentration d'intérêt, dont l'effet est d'autant plus saisissant qu'il se limite à un petit nombre de personnages. Mais, la représentation terminée, le spectateur peut se reprendre et s'interroger, replacer la tragédie dans le monde réel, imaginer les héros comme des hommes ayant une famille. C'est cette famille qu'évoque ironiquement Giraudoux dans son ensemble, comme à une cérémonie ou à un anniversaire où se réunissent cousins, belles-sœurs et neveux. Tous ces parents de sang ou par alliance sont-ils fiers d'avoir des liens avec des personnages aussi illustres ? Ne risquent-ils pas d'être montrés du doigt ? Le poète n'a-t-il pas donné une fâcheuse publicité aux égarements des héros, grands surtout par leurs crimes ? Le *cousin d'Hermione* peut être légitimement inquiet d'appartenir à la famille maudite des Atrides, et d'être si proche de la

meurtrière de Pyrrhus. La violence amoureuse, qui va jusqu'au crime et au suicide, n'est belle qu'en littérature. A plus forte raison, ***la belle-sœur de Phèdre*** peut-elle éprouver de la honte devant le scandale. Phèdre elle-même succombe au poids de son hérédité, regrette d'être la « ***fille de Minos et de Pasiphaé*** » et se tourmente à l'idée de l'héritage criminel qu'elle laisse à ses fils :

> ***La mort aux malheureux ne cause point d'effroi.***
> ***Je ne crains que le nom que je laisse après moi.***
> ***Pour mes tristes enfants, quel affreux héritage !***

Encore les descendants directs peuvent-ils trouver un amer orgueil dans ces destins hors série, mais leurs alliés ? Sans même rechercher les monstres mythologiques, quelles peuvent être les réflexions du fils de Rodrigue et de Chimène, quand il songe à son grand-père Don Gormas ? Or, les personnages de Corneille sont innocents et peu compromettants en comparaison des héros raciniens. Roxane est assurément une tante plus redoutable que secourable. On ne voit pas un ***neveu*** lui demander conseil ou assistance; sa sensualité, sa violence, son mépris de la vie humaine en font un être d'exception, dont on s'abrite comme d'un cataclysme naturel A tout prendre, nous préférons encore être de la famille de M. Jourdain ou de Chrysale; les descendants des héros de Racine sont trop accablés de complexes.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Hermione, Phèdre et Roxane ont-elles droit aux circonstances atténuantes ?

Or, malgré leurs crimes, les personnages de Racine attirent encore les foules, sans que les spectateurs soient poussés par la curiosité malsaine des habitués de cour d'assises. C'est que le dramaturge, tout en choisissant dans l'histoire ou dans la légende des destinées exceptionnelles, a su les rendre vraisemblables. On sait quel attachement à la vraisemblance psychologique, préférée à la vérité historique, ont manifesté les Classiques, et en particulier Racine et Boileau : « ***Il n'y a que la vraisemblance qui touche dans la tragédie*** », déclare Racine dans la préface de ***Bérénice***. C'est au nom de la vraisemblance que sont justifiés les règles des unités, la simplicité de l'action, l'absence d'événements sur le plateau, le rôle de l'amour dans les pièces. Mais si la vraisemblance est respectée dans une tragédie comme ***Bérénice,*** dont une séparation fait tout le sujet, en est-il de même lorsqu'il s'agit des monstrueuses victimes de la passion ? C'est encore Racine qui fournit la justification la plus probante, lorsqu'il défend *Phèdre* contre l'accusation d'immoralité : « ***Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première.*** » **Phèdre n'est donc pas pleinement responsable de l'amour qu'elle éprouve pour son beau-fils,** ni de la mort de celui-ci; c'est la haine de Vénus qui lui fait voir Hippolyte, déjoue ses précautions, triomphe de ses résistances; mais c'est aussi une jalousie tout humaine qui empêche Phèdre de révéler la vérité à Thésée, et ainsi de sauver Hippolyte; la légende n'est pour rien dans cette invention, mais bien la connaissance du cœur humain. Aussi finit-on par oublier le personnage fabuleux pour ne voir qu'une femme torturée par une passion inavouable. Dans le déroulement de cette passion, la mort même d'Hippolyte apparaît secondaire. Phèdre n'est plus un monstre aussi inhumain que le

Minotaure, mais une mère coupable, une épouse infidèle, que l'on plaint plutôt qu'on ne la condamne.

Le plaidoyer en faveur d'Hermione serait encore plus facile à esquisser. Racine présente une jeune princesse, fière de son rang, de sa race, de sa beauté et de sa jeunesse. Dans l'élan de l'admiration pour le vainqueur de Troie, dans l'enthousiasme d'une première passion, elle se voit préférer une prisonnière ennemie, une veuve et, le même jour, elle est congédiée, reprise et enfin abandonnée sans ménagement. Comment l'amour et l'amour-propre outragés ne conduiraient-ils pas à des actes forcenés ? « ***Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas*** », note Pascal, non pour excuser les crimes, mais pour mettre en garde les hommes contre les inconséquences et les faiblesses de notre nature. Il n'y a pas d'honneur à être le cousin d'Hermione, certes, mais il n'y a non plus ni indignité, ni infamie.

En revanche, **la défense de Roxane serait fort malaisée,** si celle-ci n'était pas une Orientale. Sa frénésie amoureuse, sa cruauté envers Atalide et Bajazet, son absence de scrupule sont des exceptions dans les mœurs occidentales. Il faut admettre l'atmosphère voluptueuse du sérail, le mépris de la mort, le fatalisme pour concevoir la violence de Roxane comme la passivité de Bajazet. Le neveu de Roxane, s'il était turc, ne renierait peut-être pas sa tante.

Ni Hermione, ni Phèdre, ni Roxane, ne nous proposent des exemples à imiter, et il n'y a pas d'***honneur*** à être de leur lignée, mais il serait présomptueux de les condamner ou de les ignorer.

COMMENTAIRE. — Quelle leçon peut-on donc tirer du théâtre de Racine ? Ses pièces ne sont pas comme celles de Corneille une « ***école de grandeur d'âme*** », mais elles ne méritent pas toutes les accusations que Rousseau développera contre la tragédie dans sa ***Lettre à d'Alembert.*** De par ses modèles grecs, la tragédie racinienne expose nécessairement des catastrophes et des crimes, mais fait-elle aimer le crime en demandant pitié pour le criminel ? La représentation des passions, et surtout de l'amour n'est-elle pas faite avec trop de complaisance et de séduction ? La sympathie ne conduit-elle pas à l'excuse et à l'imitation ? Il faut reconnaître que les réserves de l'Eglise et les accusations de Rousseau ne manquent pas de gravité. Cependant les protestations de Racine dans la préface de ***Phèdre*** et la caution du grand Arnaud ne peuvent être non plus méprisées Les Classiques ont toujours affirmé qu'ils voulaient instruire et plaire. Or comment instruire et plaire sans montrer l'aspect humain et touchant des personnages tragiques ? Si ces personnages étaient complètement hors de l'humanité, ils n'obtiendraient aucune audience près du public. Pascal, avant de commencer à écrire les ***Pensées,*** a longuement médité sur les conditions de se faire entendre du public. L'art d'agréer est l'un des plus délicats, puisqu'il doit concilier le souci de la vérité et le goût des hommes. Aussi l'apologie de la religion chrétienne doit tenir compte de la puissance de l'imagination, de l'amour-propre et des passions; elle s'adresse à l'homme réel, et non à une personnification de la raison. A plus forte raison, la tragédie, qui est un divertissement, ne peut-elle être une prédication; sinon elle justifierait le paradoxe de Gide : « ***C'est avec de bons sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature.*** » Mais en peignant les passions dans leur vérité, sous le contrôle des bienséances, Racine émeut et incite à faire son examen de conscience; cette connaissance de soi-même est

le premier acte de la vie morale. D'autre part, la transfiguration artistique des héros leur retire ce qu'il y aurait de trop brutal chez des êtres réels. Dans la vie, Hermione, Phèdre, Roxane seraient odieuses, mais la poésie les purifie, en exposant les ressorts cachés de leurs actes. L'enchaînement des passions, qui conduit au crime, se trouve mis en lumière et le spectateur prévenu sait à quoi il s'expose.

CONCLUSION. — Si l'on considère le théâtre comme une reproduction intégrale de la vie, il n'y a ni ***honneur,*** ni plaisir à être apparenté de près ou de loin avec les personnages sanglants de la tragédie. Mais si Hermione, Phèdre et Roxane sont des créations poétiques, à la fois très proches de nous et très éloignées, alors nous ne sommes plus tenus de les désavouer et nous pouvons tirer parti de leur douloureuse expérience.

SUJETS VOISINS

1. Montrez, en prenant des exemples dans une ou plusieurs de ses tragédies, la place que tiennent la violence et la cruauté dans le théâtre de Racine.

2. Expliquez et discutez ce jugement de Rousseau : « *La tragédie est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursouflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guère plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile.* »

Andromaque et Hermione.

En vous appuyant sur la scène 4 de l'acte III d'*Andromaque* : « *Où fuyez-vous Madame ?...* », vous montrerez la différence de caractère entre Andromaque et Hermione.

INTRODUCTION. — Pyrrhus, rebuté par Andromaque, décide d'épouser Hermione. Celle-ci au comble du bonheur, s'exalte à la pensée de toutes les vertus de son fiancé :

> ***Intrépide, et partout suivi de la victoire,***
> ***Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire.***

Mais voici qu'Andromaque tente près d'elle une ultime démarche pour sauver son fils. Hermione, arrachée à son rêve et rappelée à la réalité, ne peut retenir un mouvement d'humeur : « ***Dieux ! Ne puis-je à ma joie abandonner mon âme ?*** » Le dialogue n'opposera donc pas seulement des rivales, mais une mère et une fiancée séparées par la race, la condition, l'âge, et surtout par le cœur.

DEVELOPPEMENT. — 1. Analyse de la scène.

a) ***La supplique d'Andromaque.*** Andromaque s'est préparée à cette démarche pénible. Mais la hâte d'Hermione à s'éloigner, la colère qui se lit sur son visage suscitent une interrogation pleine de douloureuse amertume (v. 858 à 860).

L'irritation est vite maîtrisée par l'indication capitale : Andromaque ne vient pas faire une scène de rivale amoureuse, mais ***veuve d'Hector,*** captive, elle implore, en suppliante antique, vaincue et non provocante.

Après ce préambule de trois vers, le discours se développe, habilement construit. Andromaque commence par rassurer Hermione sur ses sentiments pour Pyrrhus, dont elle évite même de prononcer le nom. En revanche, le rappel d'Hector dissipe tout malentendu : Andromaque, veuve fidèle, ne cherche pas un nouvel amour (v. 865-866).

Mais la veuve, si infortunée soit-elle, ne demande rien pour elle-même : C'est la ***mère,*** qui veut sauver son fils, et qu'aucune humiliation ne rebute. Avec quelle délicatesse évoque-t-elle les joies de la maternité, qui attendent Hermione lorsqu'elle sera l'épouse de Pyrrhus ! Au-dessus de la mêlée, l'amour maternel réunit toutes les mères. Mais quelle mère n'appréhende aussi les vicissitudes du sort ? La mère vaincue pardonne à son vainqueur et souhaite au futur fils d'Hermione une fortune meilleure que celle d'Astyanax : la seule générosité qui lui soit permise (v. 867-872).

Troisième argument : la protection d'Hermione ne sera qu'un geste de réciprocité de la fille d'Hélène. La noblesse naturelle de la pitié se trouve corroborée par la dette de reconnaissance. La haine entre Grecs et Troyens n'a pas empêché Hector de protéger Hélène, et celle-ci admire le héros, qu'elle nomme son ***beau-frère*** dans ***L'Iliade***. L'appel se termine par le rapprochement d'Hector et de Pyrrhus, non plus considérés comme des adversaires, mais comme de jeunes maris triomphants, remplis d'amour pour leur épouse. Hermione et Pyrrhus seront peut-être un couple uni comme le furent Andromaque et Hector ? Hermione peut-être, elle aussi, aura la joie de dire ***mon*** Pyrrhus ? Quelle mélancolie dans ces souvenirs de l'amour détruit et du passé (v. 875-876) !

La péroraison répond à une double crainte d'Hermione : Andromaque ne restera pas à la cour de Pyrrhus; l'union d'Hermione et de Pyrrhus ne risque donc aucun trouble. La Grèce n'a pas non plus à redouter le fils d'Hector. Dans son ***île déserte*** le survivant de Troie ***n'apprendra qu'à pleurer.*** Ainsi la supplication d'Andromaque voit se rejoindre les larmes de la veuve et celles de la mère (v. 877-880).

b) ***La réponse d'Hermione.*** Hermione réplique par une fin de non-recevoir, sèche et insolente. Elle s'abrite faussement sur l'autorité de Ménélas, qui n'a pas les mêmes raisons qu'Hélène de respecter le souvenir d'Hector, puis s'en prend directement à Andromaque, en rivale qui n'a pas désarmé et qui défie la maîtresse, dont le règne est passé. Elle n'a qu'une hâte : s'enfuir pour savourer seule ce bonheur qu'Andromaque a trop longtemps troublé.

2. Le caractère d'Hermione et d'Andromaque. — Andromaque est conforme au portrait qu'Homère et Virgile ont laissé d'elle : c'est l'épouse

fidèle à son unique amour et la mère dont le sourire mêlé de larmes contemple avec tendresse le fils, fruit de cet amour, objet de tant de craintes. Dignité de reine, pudeur de femme, résignation devant les épreuves, qui du trône l'ont jetée dans la servitude, indulgence même à l'égard d'Hermione, qui n'a connu jusque-là que les facilités de la vie et à qui elle enseigne discrètement l'humanité, sensibilité frémissante : jamais Andromaque n'est apparue dans la pièce avec autant de traits attachants.

Mais ses larmes ont touché le cœur de Pyrrhus, aussi ne peuvent-elles émouvoir Hermione. Celle-ci, en pleine jeunesse, ne peut comprendre ni le renoncement, ni l'élévation de pensée d'Andromaque. Habituée à tout faire plier devant elle, sûre d'une beauté qui a subjugué Oreste, comment ne serait-elle pas égoïste ? La tragédie grecque la peint en femme stérile, et Racine s'en est peut-être souvenu pour expliquer pourquoi elle reste insensible à l'amour maternel d'Andromaque. N'est-il pas naturel aussi qu'après avoir enduré pendant un an les affronts de Pyrrhus, elle n'en rende Andromaque responsable ? Et, comme il faut sauver la face, ce duel de rivales se dissimule sous le masque du devoir patriotique. Mais peut-on en vouloir à Hermione ? Après tant d'alternatives de crainte et d'espoir, pour la première fois, elle peut croire en son amour ! Même si Andromaque n'est plus une rivale, elle demeure un trouble-fête. L'aveuglement juvénile et l'imprudence d'Hermione font pardonner sa cruauté. L'altière princesse, même dans cette brève réplique, ne manque pas de grandeur.

3. Les conséquences de cette opposition de caractère. — La divergence des caractères explique les hésitations de Pyrrhus : le jeune guerrier admire sans doute la beauté d'Hermione, qui égale celle de sa mère; il estime son rang, mais sa fiancée lui paraît puérile et lassante. En revanche, Andromaque est chargée d'un passé prestigieux, qui fait rêver son imagination. Troie, qu'il a détruite, revit comme un monde enchanté. La gravité, la mélancolie même de la veuve sont un attrait de plus. Et puis quel rival a-t-il à combattre ? Près d'Hermione, Oreste est un adversaire facilement surclassé, mais le fantôme d'Hector, qui habite toujours le cœur d'Andromaque, ne se laisse pas exterminer. L'amour d'Hermione est un mariage de cour, celui d'Andromaque une aventure, où il risque tout. Andromaque d'ailleurs juge avec lucidité son pouvoir sur le jeune homme

Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère..

Cette violence, par le goût des contrastes, aime la douceur mystérieuse d'Andromaque et s'écarte d'Hermione, qui lui ressemble trop

CONCLUSION. — L'entrevue d'Andromaque et d'Hermione, malgré son peu de durée, permet de mieux connaître le caractère des deux rivales. Plus sûrement encore que leur duel dans le cœur de Pyrrhus, la différence d'âge et les épreuves de la vie leur interdisent de se comprendre et de se supporter. Andromaque, défiée dans le pouvoir de ses charmes, n'aura pas de peine à reconquérir Pyrrhus.

« Athalie », une « tragédie de collège » ?

Vous expliquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis l'opinion suivante du « *Philosophe* » d'Alembert sur *Athalie* :

« J'ai toujours regardé cette pièce comme un chef-d'œuvre de versification et comme une très belle tragédie de collège. Je n'y trouve ni action, ni intérêt; on ne s'y soucie de personne, ni d'Athalie, qui est une méchante carogne, ni de Joad, qui est un prêtre insolent, séditieux et fanatique, ni de Joas même, que Racine a eu la maladresse de faire entrevoir en deux endroits comme un méchant garnement futur. »

INTRODUCTION. — Le destin d'*Athalie* est singulier : jouée le 5 janvier 1691 devant Louis XIV et Mme de Maintenon dans une salle de classe de l'école de Saint-Cyr, la pièce n'affronte le grand public que sous la Régence, le 31 mars 1716. Dès lors, son succès ne cesse de poser des problèmes aux « *Philosophes* », pris entre leur amour de l'art et leur haine de la religion. Voltaire fait alterner éloges et critiques; d'Alembert, plus rigoureux, condamne toute la pièce : « *J'ai toujours regardé cette pièce... méchant garnement futur.* »

EXPLICATION. — Voltaire, dans la préface des *Guèbres* (1769), tragédie philosophique, admirait dans *Athalie* un tour de force, dont seul le génie de Racine était capable : « *Trouver le secret de faire en France une tragédie intéressante sans amour, oser faire parler un enfant sur le théâtre et lui prêter des réponses dont la candeur et la simplicité nous tirent des larmes, n'avoir pour acteurs principaux qu'une vieille femme et un prêtre, remuer le cœur pendant cinq actes avec ces faibles moyens... c'est là ce qui n'a été donné qu'à Racine.* » La critique de d'Alembert est une réplique point par point à cet éloge. Tout l'art de Racine se réduit à une habile versification, faible mérite quand on se souvient du discrédit où était tombée la poésie depuis le début du siècle. C'est une *très belle tragédie de collège*, comparable à celles que depuis le XVIe siècle les régents faisaient interpréter à leurs élèves aux fêtes de fin d'année. Autrement dit, *Athalie* ne méritait pas de sortir du cadre étroit de l'école de Saint-Cyr; elle convenait aux âmes puériles et crédules des jeunes filles dominées par Mme de Maintenon et leur directeur de conscience, mais des spectateurs adultes moralement et éclairés par les lumières de la raison ne pouvaient que dédaigner cette page de l'Histoire sainte travestie sur la scène. La pièce manque d'action, puisqu'elle se passe en une seule journée, à l'intérieur du temple, sans grands événements. Contrairement à l'opinion de Voltaire, elle n'est pas **intéressante**, puisque ses personnages n'émeuvent pas, étant trop chargés de défauts pour susciter la sympathie. Athalie, que Voltaire traite parfois

avec le respect dû à un « ***despote éclairé*** » anticipé n'est qu'une « ***méchante carogne*** » pour d'Alembert, exécution bien suspecte et sommaire, quand on sait avec quelle complexité Racine peint ses moindres personnages. Bien entendu, les deux « Philosophes » s'accordent pour accabler Joad. « ***Conspirer contre sa reine*** », s'indigne Voltaire, « ***la trahir par le plus lâche des mensonges*** » (***Lettre*** à Cideville) montre jusqu'où peut aller le fanatisme du clergé. Et d'Alembert de renchérir : Joad est un **insolent**, alors que l'humilité est une vertu ecclésiastique; il est **séditieux**, puisqu'il brave l'autorité légitime et fomente une conspiration, enfin (et ce défaut explique tous les autres) c'est un **fanatique** sectateur de Jéhovah, vice inexpiable aux yeux des apôtres de la tolérance. Athalie, malgré ses crimes, a l'excuse de tolérer deux religions dans son royaume et d'autoriser le culte des factieux. En historien du théâtre, Voltaire admire le rôle de Joas, seul enfant représenté sur la scène depuis l'Antiquité. Encore ***Oreste*** et les enfants d'Alceste chez Euripide avaient-ils un rôle muet, tandis que Joas sait concilier la candeur d'un enfant et la dignité d'un futur roi. Il est vrai que, dans ses jugements privés, Voltaire se montrait beaucoup plus véhément dans ses attaques contre le caractère de ce petit-fils responsable de l'assassinat de sa grand-mère. D'Alembert, lui, ne s'embarrasse pas de ces nuances : la **simplicité** de Joas est pure hypocrisie; Racine est contraint par la Bible de faire entrevoir dans cet enfant innocent le futur meurtrier de Zacharie, le fils de son bienfaiteur et son ami d'enfance. Si un enfant renferme en lui un tel potentiel d'ingratitude et de crimes, que dire des autres ! Comment, dans ces conditions, être touché par des personnages aussi barbares, et qui ne présentent plus ce mélange de vertus et de vices qui, de l'aveu même de Racine, était la caractéristique du caractère tragique.

DISCUSSION. — Quelle est la part de vérité et la part d'outrance dans la critique de d'Alembert ?

1. Part de vérité. — a) ***Une tragédie de collège.*** Si l'on s'en tient à l'origine de la pièce, on ne peut lui refuser ce titre. Comme ***Esther, Athalie*** a été composée sur la demande de Mme de Maintenon pour les demoiselles de Saint-Cyr. Le succès d'***Esther*** ayant dépassé toute attente et ayant développé la coquetterie des jeunes actrices, Mme de Maintenon imposa une pièce sans amour et représentée sans le moindre faste. ***Athalie*** fut jouée par la classe ***bleue*** en uniforme, presque en cachette, discrétion qui accrédita la réputation de pièce scolaire sans valeur artistique et incapable de soutenir les feux de la rampe. Sur ce point, d'Alembert se contente de reproduire les calomnies, qui attristèrent Racine, mais il n'a pas l'excuse des polémistes du XVIIe siècle, puisque la pièce remportait un vif succès de son temps.

b) ***Une pièce sans action.*** Les dramaturges du XVIIIe siècle, sans cesse confrontés avec Corneille et Racine, s'efforcent de faire du nouveau tout en conservant l'acquis de leurs modèles. Gageure impossible : Voltaire tente de concilier le mouvement dramatique de Shakespeare et l'analyse des passions de Racine, en particulier dans ***Zaïre***. Il reproche à la tragédie française d'être dépourvue d'action et de se présenter comme une « ***conversation en cinq actes*** ». Ce point de vue est partagé par son rival Crébillon, qui multiplie les coups de théâtre pour provoquer les effets pathétiques.

Une illustration d'« Athalie » de l'édition de 1691 (cl. Giraudon.)

Diderot, en créant le **drame bourgeois**, s'efforce, lui aussi, de mettre plus d'action. La critique de d'Alembert vise donc non seulement ***Athalie***, mais l'ensemble du théâtre classique. Comme dans ses autres pièces, Racine a fondé l'action sur le caractère des personnages et non sur des évènements extérieurs. Elle se trouve peut-être plus resserrée encore du fait que le véritable meneur de jeu est Jéhovah, qui jette Athalie dans un égarement fatal.

c) ***Ni intérêt, ni caractères.*** ***Athalie***, célébrant la toute-puissance de Dieu par la victoire de Jéhovah sur ses ennemis, est à l'opposé des conceptions philosophiques de d'Alembert. Alors que le mouvement encyclopédiste attaque les traditions religieuses et développe l'idée de progrès, fondé sur la science et la technique, fruits de la raison humaine, la tragédie biblique rappelle la fragilité des pouvoirs humains. Son sujet appartient à une époque révolue d'obscurantisme et de fanatisme, aussi périmée que les oracles antiques raillés par Fontenelle. Il en est de même du caractère de Joad. Celui-ci ne ressemble guère à un Fénelon, aimable et cultivé, et moins encore aux prélats et aux abbés qui fréquentaient les mêmes salons que les « Philosophes ». Doit-on l'avouer ? Un Joad, de nos jours, étonnerait et scandaliserait bon nombre de contemporains, qui crieraient à l'imposture, lorsqu'ils l'entendraient prophétiser, emporté par l'Esprit Saint. Pour être ému par ***Athalie***, il faut avoir une âme religieuse, nourrie de la Bible, où la lutte des pontifes contre les rois est incessante. Un public chrétien, quelque peu teinté de jansénisme, pouvait beaucoup mieux saisir les intentions de Racine que des spectateurs hostiles, comme d'Alembert, ou ignorants de la vie mystique, comme ceux de notre époque.

2. **Réserves.** — Si, historiquement, nous comprenons l'attitude de d'Alembert, nous ne pouvons cependant l'approuver, car elle ignore trop la valeur artistique de la pièce.

a) ***L'action.*** Le sujet d'***Athalie*** n'est pas seulement la déposition d'une vieille reine par une cabale de prêtres et la restauration d'un enfant-roi, mais un maillon essentiel entre l'Ancien et le Nouveau Testament; comme dans ses tragédies à sujet antique, Racine élargit le sujet limité par les unités et lui donne une vaste perspective. Lui-même indique son dessein dans la préface : ***« Comme... il s'agit de mettre sur le trône un des ancêtres du Messie, j'ai pris occasion de faire entrevoir la venue de ce consolateur, après lequel tous les anciens justes soupiraient. »*** De même, Hugo accordera à l'épisode de Ruth et de Booz une importance privilégiée dans la galerie de ***La Légende des Siècles***. Peut-on nier que l'évocation de la ruine de Jérusalem et l'annonce d'une Jérusalem nouvelle n'ait une grandeur épique égale, sinon supérieure, à celle de la ruine de Troie dans ***Andromaque ?***

De plus, la chute d'Athalie voulue par Jéhovah ne se produit pas sans péripéties, qui relancent l'intérêt. Dieu a besoin des hommes pour accomplir ses vues : Joad s'assure de l'appui d'Abner, hésitant entre sa foi religieuse et son loyalisme politique; il prépare la révolution en enflammant le zèle des prêtres et des lévites, mais toute la conspiration est remise en question par l'arrivée soudaine d'Athalie, interrompant l'office. Devant ce coup de théâtre, le public s'interroge : la reine aurait-elle été avertie du complot ? Mais non, agitée par un trouble secret, la vue de Joas l'accable; elle se délivre de l'affreuse obsession en racontant le songe

qui la poursuit, et, au lieu de décider et d'agir, demande conseil à Abner et à Mathan. Interroge-t-elle Joas pour percer son mystère ? c'est l'enfant qui met la reine en difficulté, jusqu'au moment où un sursaut de colère rend son énergie à celle-ci. A la fin de l'acte II, toutes les solutions sont encore possibles, mais l'apaisement un instant entrevu est peu vraisemblable, puisque Athalie quitte le temple sur cette menace :

Mais nous nous reverrons. Adieu. Je sors contente :
J'ai voulu voir; j'ai vu...

A l'acte III, le conflit entre Athalie et Joad se précise. La reine, stimulée par Mathan, exige qu'on lui livre Joas. Josabeth, éperdue, ne voit aucun moyen de lui résister. Joad a beau faire fermer le temple, il est abandonné par le peuple. C'est alors que Dieu intervient, en lui accordant le don de prophétie. Les spectateurs savent désormais que le drame ne se joue pas seulement sur terre, et que Joad a un allié plus redoutable que les soldats d'Athalie; mais ils ne peuvent encore prévoir comment le dénouement se produira. L'acte IV constitue une pause : conformément aux ordres de Joad, Joas est couronné pendant qu'Athalie investit le temple. On s'attend donc à une lutte sanglante entre les Syriens de la reine et les lévites de Joad. Or, au lieu de l'assaut, c'est une convention que propose Athalie par l'entremise d'Abner; Joad saisit l'occasion et tend son piège : l'imprudente Athalie est prisonnière dans le Temple. Mais, pour que la victoire de Joad soit complète, elle doit encore reconnaître la légitimité de Joas avant d'être exécutée. Peu de tragédies ont une action aussi rapide, aussi riche en coups de théâtre. Bien plus, Racine a donné plus d'unité encore à l'action en l'ornant de chœurs comparables à ceux de la tragédie grecque : « *J'ai aussi essayé d'imiter des anciens cette continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide, les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes...* » Ainsi le lyrisme concourt, lui aussi, à l'intensité dramatique.

b) ***Les caractères.*** Qu'Athalie et Joad n'inspirent pas la sympathie ne signifie pas qu'ils manquent d'intérêt. La vieille reine, avec ses alternatives de volonté et de découragement, de lucidité et d'aveuglement, le rappel de ses mérites de souveraine, son affection filiale, a de la grandeur; la lutte inégale avec Jéhovah inspire la terreur, non le mépris. Joad, lui aussi, est un héros tragique. Comme il surclasse la tendre Josabeth et le scrupuleux Abner ! Aucune menace ne le fait faiblir. Le sombre avenir prédit à Joas ne le détourne pas de son but. De tous les personnages raciniens, c'est le plus lucide, le plus volontaire, le plus dominateur. A côté d'eux, Josabeth, Zacharie, Joas ne peuvent que paraître effacés, mais ni Abner, ni Mathan ne sont insignifiants. Abner, par ses hésitations et par son honnêteté, n'est pas sans rappeler Burrhus : des âmes simples et droites ne sont pas à leur place dans un conflit aussi violent. Le caractère du renégat Mathan est aussi vigoureusement buriné que celui de Narcisse : dépourvu de toute foi et de tout scrupule, il tremble cependant devant le pontife de la religion qu'il a trahie. Joas lui-même a l'innocente intrépidité de l'enfance et ne manque pas de vraisemblance. Qu'il soit destiné à devenir un despote rend plus pathétique sa pureté présente.

c) ***L'intérêt de la pièce. Athalie*** pose plus de questions encore que les autres tragédies de Racine. C'est une pièce religieuse, et à ce titre, elle

trouve place à côté d'*Esther* et de *Polyeucte*, et prouve que les sujets chrétiens n'étaient pas complètement bannis de la scène. Elle révèle une connaissance de la Bible aussi profonde que minutieuse. Pour évoquer le temple et ses cérémonies, aussi bien que pour camper la figure du pontife, Racine a suivi scrupuleusement les données historiques de son temps. Par un paradoxe étonnant, cette pièce, jouée dans une salle de classe, est celle qui comporte le décor le plus somptueux et le plus précis, les jeux de scène les mieux indiqués, la figuration la plus nombreuse. L'alliance des éléments lyriques, épiques et dramatiques en font un véritable opéra, et l'on peut se demander si Racine, sur le plan artistique, n'a pas voulu rivaliser avec ce genre, alors en pleine vogue, et renoncer à l'extrême simplicité qu'il avait louée dans la préface de *Bérénice*. C'est aussi une pièce politique, qui met en cause le problème de la légitimité, celle-ci étant supérieure aux services rendus par l'usurpatrice. C'est enfin une pièce psychologique justifiant l'adage antique : « Jupiter rend fous ceux qu'il veut perdre », et montrant comment un caractère bien trempé peut s'effondrer sous la hantise d'un cauchemar répété.

CONCLUSION. — La richesse et la complexité de l'œuvre auraient dû forcer l'admiration de d'Alembert, même si ses convictions philosophiques lui interdisaient d'en approuver les leçons. C'est rapetisser la Philosophie que l'employer à des polémiques aussi peu justifiées. Refuse-t-on de considérer comme des chefs-d'œuvre le *Prométhée* d'Eschyle ou l'*Œdipe* de Sophocle, parce qu'on ne croit plus en Zeus ? A plus forte raison, un public chrétien applaudit dans *Athalie* un témoignage de la foi et un chef-d'œuvre de l'art.

Corneille et Racine jugés par La Bruyère.

Que pensez-vous de cette opinion de La Bruyère :

« Corneille est plus moral, Racine plus naturel. »

INTRODUCTION. — La Bruyère, au chapitre I des *Caractères (Des ouvrages de l'esprit)* établit un parallèle suivi entre les deux plus illustres dramaturges de son temps, Corneille et Racine. L'opinion citée forme la conclusion de cette comparaison fameuse et met en valeur la différence des deux théâtres.

EXPLICATION. — Remarquons d'abord que cette conclusion est nuancée. La Bruyère emploie à dessein le comparatif **plus** pour bien montrer qu'il s'agit d'une question de degré, et qu'il ne refuse ni le naturel à Corneille, ni la valeur morale à Racine. De la même façon, quelques lignes plus haut, il soulignait que la **tendresse** ne manquait ni au *Cid*, ni à *Polyeucte*, ni aux *Horaces*, non plus que la **grandeur** à *Mithridate*, Porus et Burrhus. Ne tombons donc pas nous-même dans une opposition trop tranchée.

Corneille est plus moral. — L'éloge peut s'entendre dans deux sens différents, d'ailleurs complémentaires : Corneille est plus idéaliste, son œuvre dirige vers la vertu. C'est la reprise de la comparaison antérieure : « ***celui-là*** (Corneille) ***peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci*** (Racine) ***les peint tels qu'ils sont*** ». En peignant des vertus viriles, l'honneur, l'amour de la patrie, l'ambition, l'amour divin, la tragédie de Corneille propose des modèles et devient, selon le mot de Voltaire, « ***une école de grandeur d'âme*** ».

Racine est plus naturel. — Racine, tout en imitant scrupuleusement les Anciens, s'attache de préférence aux passions les plus répandues parmi les hommes de tous les temps, l'amour et la jalousie. Il reste dans ***le bon sens*** et ***dans la nature,*** voyant les hommes avec leurs faiblesses et leurs inconséquences. Cette observation lucide ne donne pas directement des leçons de morale, mais elle émeut par sa vérité. Chacun de nous s'y reconnaît. Racine sacrifie le romanesque et le merveilleux, chers à la génération de Louis XIII, au réalisme des caractères, se conformant ainsi à l'esthétique classique. On ne cherche pas dans ses pièces de hautaines maximes, mais on éprouve de la pitié pour les victimes de la passion.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure ce parallèle est-il justifié ?

1. Réserves. — Un rapide examen des tragédies de Corneille montre qu'à côté des héros il existe des monstres, que l'auteur décrit avec une certaine complaisance. L'admiration, c'est-à-dire l'étonnement, étant avec les ressorts traditionnels, la pitié et la terreur, l'élément principal de son théâtre, les grands criminels y jouent un rôle important. La Cléopâtre de ***Rodogune,*** que l'ambition de régner pousse à tuer son mari, puis l'un de ses fils, est l'exemple le plus frappant de ces âmes tournées vers le mal

D'autre part, Corneille ne verse pas toujours dans le surhumain. A côté de ses héros de vertu ou de crime, il place, pour faire contraste, des **âmes moyennes,** hésitantes, incapables de dominer la situation exceptionnelle où le sort les jette. Félix, gouverneur timoré, devient cruel par crainte de l'Empereur. Prusias, dans ***Nicomède,*** est incapable de régner par lui-même; il se laisse dominer par sa jeune femme et par l'ambassadeur romain. **Les héros eux-mêmes ne manquent pas d'humanité.** Polyeucte, malgré sa soif du martyre, se détache avec peine des sentiments terrestres, et il lui faut le secours de la grâce pour triompher de son amour humain et pour aimer Pauline en Dieu. Pauline, épouse fidèle, a cependant un cœur sensible. Elle est bouleversée par le retour de Sévère et appréhende sa rencontre : « ***Il est toujours aimable, et je suis toujours femme.*** » (I, 4.) En sa présence, elle se trouble et finit par avouer un amour mal éteint : « ***Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.*** » (II, 2.) De telles confidences se rencontrent dans de nombreuses pièces, il serait donc inexact ou excessif de reprocher à Corneille d'ignorer le ***naturel.***

La même réserve s'applique au ***naturel*** de Racine, qu'on ne doit pas confondre avec le commun ou le vulgaire. Par tradition, la tragédie met en scène des rois et des héros que l'histoire ou la légende a rendus illustres. Leurs malheurs autant que leur condition les séparent du public. Sur ce point, Corneille et Racine ne sont guère différents. Peut-on dire que les aventures d'Iphigénie, de Phèdre et d'Athalie sont plus ***naturelles*** que celles

de Chimène, de Camille ou de Pauline ? Racine semble même parfois préférer la légende à l'histoire, le ***merveilleux*** au fait historique. Sa tragédie de ***Phèdre*** baigne dans une atmosphère irréelle, où les forces de la Nature et les dieux se jouent de la volonté des mortels. La légende d'Iphigénie a paru si révoltante à Racine qu'il en a modifié le dénouement. ***Athalie*** n'oppose pas seulement une reine despotique à un grand prêtre ambitieux, mais Jéhovah à Baal, le Dieu de la vengeance aux idoles et aux rénégats.

Par ailleurs, de nombreux personnages ne manquent pas de grandeur et pourraient trouver place dans le théâtre de Corneille : Burrhus, Agrippine, Athalie et Joad, notamment, ne doivent rien aux ***tendresses*** de l'amour. Le premier est un survivant de la vertu romaine sous le règne de Néron, les autres sont des **volontés exceptionnelles** tendues vers l'accomplissement de leurs desseins sans qu'aucune pitié les retienne.

Enfin la poésie, qui donne au style de Racine un charme inexprimable, l'éloigne, en dépit de sa clarté et de sa simplicité, du langage courant. Tout concourt à transporter le spectateur dans **un autre univers.** Ce serait donc un contre-sens que d'imaginer le théâtre de Racine comme un drame bourgeois du XVIIIe siècle, ou un roman naturaliste du XIXe. Il n'est ***naturel*** que par comparaison avec celui de Corneille, et encore dans des cas limités.

Racine est-il moins ***moral*** que Corneille ? Sans doute, on ne trouve pas chez lui ces vers ***frappés en médaille,*** devenus des maximes d'honneur ou de civisme. Ses héroïnes sont moins attachées à sauvegarder leur ***gloire*** qu'à satisfaire leur passion. Ce qui n'empêche pas Racine de soutenir qu'il enseigne à haïr le vice et qu'il suit l'exemple des Anciens : « ***Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des Philosophes.*** » Son réalisme n'est donc pas une preuve d'amoralisme. Même avant sa réconciliation avec Port-Royal, Racine était trop religieux pour se détacher de l'idéal chrétien.

2. Part de vérité. — Ces réserves, qui refusent de séparer absolument Corneille et Racine, ne doivent pas faire tomber dans l'erreur opposée. La Bruyère a parfaitement raison de relever des divergences notables dans la structure dramatique et dans la psychologie des personnages. Le héros cornélien, tel qu'il apparaît du moins dans les pièces classiques, est un personnage idéal. Qu'il soit espagnol, romain ou syrien, il veut être ***maître de lui comme de l'univers,*** et par cette maîtrise, acquise à force de volonté et de renoncement, il se montre digne de l'image qu'il s'est faite de lui-même. Si Rodrigue affronte le Comte, c'est moins par amour filial que pour conserver un nom sans tache. Horace est fier d'être choisi par le sort comme champion de Rome, même si ce choix aboutit à tuer son beau-frère. Polyeucte n'admet aucun compromis avec le monde; il écarte les supplications de Pauline, les services de Sévère et brave Félix; du baptême, il s'élance au martyre, voulant atteindre d'emblée la plénitude de la sainteté. Sa violence a effrayé les salons du XVIIe siècle, qui lui préféraient Sévère, plus ***honnête homme,*** et l'a fait taxer de fanatisme par les ***Philosophes*** du XVIIIe siècle. Les spectateurs d'aujourd'hui, par contre, admirent cette intransigeance lucide et ne s'étonnent pas que Pauline subjuguée renonce au bonheur humain que lui offre Sévère.

Les héroïnes ne sont pas moins volontaires, ni vertueuses. Leur ***gloire*** est aussi absolue et exigeante que l'honneur masculin. Ardentes, passionnées,

elles ne conçoivent pas que leur amour puisse s'adresser à un homme qu'elles ne sauraient estimer. La victoire de Rodrigue sur le Comte, puis sur les Maures, est la justification du choix de Chimène. Pauline est sensible au charme physique de Sévère, mais, dès les entretiens de Rome, elle devine en lui le vaillant soldat et le cœur généreux. Si elle repousse toute idée de faute à son retour, c'est par respect pour l'amour idéal qui l'attache encore à lui. Ainsi l'amour se pare des intransigeances romanesques et suscite des vertus, plus ***moral,*** mais moins vrai que chez Racine.

Le héros racinien est ***plus naturel,*** parce qu'il est **partagé** entre la vertu et le vice, entre l'honneur et l'amour, et qu'il découvre en lui-même tout un monde de contradictions, qui l'épouvante. L'image qu'il s'était faite de lui-même, beaucoup trop simple, est balayée par la vie. Pyrrhus se croyait le vainqueur de Troie, et il doit s'avouer l'esclave d'Andromaque. Phèdre a tout tenté pour se conduire en reine, en épouse fidèle et en mère dévouée; elle a cru un moment que ses vertus la guériraient de sa passion, mais la cruelle évidence la fait retomber dans ses premiers tourments, dont la mort même ne la délivrera pas. Mieux les personnages de Corneille se connaissent, plus ils s'estiment et plus ils se sentent libres. Au contraire, ceux de Racine assistent impuissants et désespérés à leur dégradation, s'abandonnant au destin; s'ils parlent le langage de la volonté, c'est souvent encore une illusion, un sursaut passager ou une fragile velléité. Ils font voir que l'homme est loin d'être tout raison, et que des forces obscures peuvent se déchaîner, en lui, malgré sa volonté. A côté de l'amour partagé, fondé sur l'estime et ne doutant pas de sa légitimité, la passion sensuelle insatisfaite torture les cœurs, se transforme en haine et aboutit au crime. Comment les contemporains n'auraient-il pas rapproché ces victimes de l'amour des ténébreuses affaires, qui démasquaient brutalement les plus grands personnages de la Cour ? Dans l'enchaînement des passions de son temps, Racine retrouvait la fatalité antique et la nature humaine corrompue par le péché originel.

CONCLUSION. — Corneille et Racine se **complètent plutôt qu'ils ne s'opposent.** Corneille n'a pas ignoré les criminels, mais il a préféré exalter les héros, vainqueurs des faiblesses communes. Racine, dans ses jeunes premiers, a montré les grâces de l'innocence, mais sa sensibilité le portait vers des caractères plus complexes, déchirés par la vie. Le premier nous invite à imiter ceux qui ont su se dépasser eux-mêmes, le second nous avertit des pièges qui nous menacent et nous incite à la pitié pour les victimes, ni ***tout à fait innocentes, ni tout à fait coupables.***

Parallèle Corneille-Racine par Péguy.

★ Vous expliquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis l'opinion suivante de Péguy :

« Corneille n'opère jamais que dans le royaume du salut, Racine n'opère jamais que dans le royaume de la perdition. »

INTRODUCTION. — Péguy n'est pas seulement le poète inspiré de Jeanne d'Arc et de Notre-Dame de Chartres, mais encore un critique littéraire dont les jugements étonnent par leur originalité. Dans le recueil ***Victor-Marie, Comte Hugo,*** il rassemble notamment les éléments d'une étude sur ***Polyeucte,*** et ébauche le parallèle, si souvent repris depuis La Bruyère, entre Corneille et Racine : ***« Corneille n'opère jamais... de la perdition. »***

EXPLICATION. — Ce jugement, de forme antithétique, constitue le centre du parallèle. Aux yeux de Péguy, Corneille et Racine n'ont aucun point commun, parce qu'ils conçoivent leurs héros d'une manière opposée. Corneille, c'est le ***salut;*** Racine, la ***perdition,*** ces deux mots ayant leur sens religieux. Il ne s'agit pas du dénouement heureux ou malheureux des pièces, comme on pourrait le croire à première vue. Sans doute, plusieurs tragédies de Corneille ont une issue heureuse, ***Le Cid, Cinna, Nicomède, Polyeucte*** même, à certains égards, tandis que celles de Racine, sauf ***Esther*** et ***Athalie,*** se terminent, par la victoire des méchants sur les bons. Mais c'est moins la matérialité du dénouement qui compte, que le caractère des personnages, ceux-ci appartenant à des mondes différents.

1. Le « royaume du salut ». — Les personnages de Corneille, même les grands criminels, se sauvent parce qu'ils conservent une naïveté et une simplicité qui entraînent le pardon. Aussi, bien que Corneille se soit appliqué ***« laborieusement à faire des criminels extraordinaires, plus noirs que le noir de fumée »*** (Péguy songe vraisemblablement ici à la trilogie des pièces « noires » : ***Rodogune, Théodore, Héraclius***), il n'a pu composer un héros véritablement cruel. Ces ***« pauvres bourreaux de Corneille ne réussissent point à être réellement cruels. Ils ne le sont point naturellement, sincèrement. Ils ignorent le raffinement qui est toute la cruauté... »*** Les héros cornéliens s'affrontent, se défient, se heurtent, mais au grand jour, comme Rodrigue attaquant le Comte, ou Nicomède raillant Prusias en pleine Cour, mais il n'y a nulle traîtrise dans ces combats. Les traîtres eux-mêmes, comme Cléopâtre ***(Rodogune)*** ou Marcelle ***(Théodore),*** manquent de subtilité et de savoir-faire : ***« Ses traîtres ne trahissent point. Ils voudraient bien. Mais ils ne savent pas. Ils ne peuvent pas. »*** Chez Corneille, les adversaires sont prêts à se réconcilier. Ils se combattent parce que l'honneur l'exige, et qu'ils ont un rôle à jouer, mais il n'existe entre eux aucune haine inexpiable : ***« Ils se pardonnent d'avance, par nature, tout ce qu'ils feront. »*** Ils ne

sont donc pas irrémédiablement condamnés. A plus forte raison, les « généreux » sont-ils sauvés dans une apothéose.

2. Le « royaume de la perdition ». — Péguy admire trop Corneille pour ne pas être sévère, et même injuste, à l'égard des héros raciniens. Il les estime tous « ***pétris de disgrâce*** », marqués par le péché sans rémission possible, qu'ils soient grecs, romains, juifs ou même turcs; tous sont abandonnés de Dieu, y compris les enfants et ses « ***exécrables prêtres, Joad, Eliacin, Josabeth*** ». Evoque-t-on les innocentes jeunes filles comme Junie, Aricie ou Iphigénie ? Leur pureté, leur innocence cache une cruauté « ***infernale*** ». Et de prendre comme exemple la réponse d'Iphigénie à son père : « ... ***Mon père, Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi...*** »

Cette tirade, où les critiques admirent la soumission héroïque de la jeune fille, la plainte discrète de la princesse, Péguy la dénonce comme un plaidoyer perfide, dont chaque mot perce l'adversaire : « ***Les victimes de Racine sont elles-mêmes plus cruelles que les bourreaux de Corneille.*** » Les jeunes gens sont parfois insolents envers les vieillards chez Corneille; ceux de Racine se contiennent, mais n'en sont que plus impertinents. Iphigénie a une « ***insolence de tendresse, une impertinence tendre*** ». Et comme les hommes se modèlent sur les femmes, c'est « ***la cruauté féminine que l'on retrouve en eux*** ». Ainsi, par nature et par habitude, les personnages passent leur temps à se faire du mal, et y prennent plaisir. Ils ne se pardonnent jamais entre eux, et ne peuvent être pardonnés.

La conclusion, c'est que Corneille, « ***par son impotence de mal, de cruauté va plus profond que Racine*** ».

DISCUSSION. — Dans quelle mesure l'examen des œuvres justifie-t-il ce parallèle ?

1. Part de vérité. — Le théâtre de Corneille abonde en exemples heureux. « ***Héroïsme, clémence, pardon, martyre,*** la tragédie ***finit toujours bien.*** » Dans ***Le Cid, Horace, Cinna*** et ***Polyeucte,*** les quatre pièces les plus connues, il n'y a aucun personnage foncièrement mauvais. Le Comte est arrogant, ambitieux, emporté, mais c'est un guerrier valeureux, un père aimant. Le mouvement de violence passé, il voudrait éviter de se battre avec Rodrigue, qu'il estime condamné d'avance. Ce n'est, en aucune façon, une âme basse ou tortueuse. Faut-il rappeler le rayonnement héroïque du couple Rodrigue-Chimène, qui enthousiasme toujours la jeunesse depuis plus de trois siècles ? Se dépassant eux-mêmes, Rodrigue et Chimène ont renverse les obstacles extérieurs et vaincu le destin.

On peut discuter des mérites respectifs d'Horace et de Curiace, et considérer le premier comme un barbare (cf. v. 456), Camille comme une furie déchaînée contre sa patrie. Cependant la violence de ces caractères conduit à un modèle de vertu. Aucun n'est coupable, et l'on approuve le sage jugement de Tulle, qui acquitte Horace, et honore Camille. La mort pathétique de Curiace et de Camille ne ternit pas leur gloire.

Dans ***Cinna,*** il n'est pas jusqu'à Maxime, un instant traître par amour, qui, finalement, ne se rachète. Les conspirateurs, Emilie et Cinna, ne complotent pas par intérêt : Emilie veut venger son père, et Cinna mériter l'amour d'Emilie par un exploit. Leur cruauté est superficielle, et s'efface devant la clémence d'Auguste.

Dans ***Polyeucte,*** seul Félix se situe dans le « ***royaume de la perdition*** ». Presque jusqu'au dénouement, il ne comprend que les leçons de l'ambition: courtisan esclave de sa peur (cf. v. 1138), il prend la générosité de Sévère pour un raffinement d'hypocrisie; son affection paternelle elle-même est dénaturée par l'égoïsme. Et pourtant cette âme basse a une bonté naturelle qui permet à l'intercession de Polyeucte d'être efficace. Félix se convertit, s'exposant non seulement à perdre ses fonctions de gouverneur, mais risquant sa vie. Le martyre de Polyeucte est donc bien une « ***heureuse aventure*** » (v. 1811). Ecole de « grandeur d'âme », la tragédie cornélienne fait confiance à l'homme et croit dans son salut.

D'autre part, nombreux sont les personnages de Racine voués à la perdition : Hermione criminelle par jalousie, Oreste s'abandonnant « ***en aveuglé*** » à son horrible destin, Agrippine dévorée par l'ambition, Néron optant pour la violence, Narcisse trouvant une volupté suprême à faire le mal pour le mal, Eriphyle répondant par l'ingratitude à la générosité d'Iphigénie, l'infortunée Phèdre meurtrière malgré elle, Athalie engagée dans une guerre inexpiable contre Jéhovah. Les critiques de Péguy concernant Joas et Joad rejoignent de façon curieuse celles de Voltaire et des « Philosophes ». Prêtre fanatique, ambitieux, traître à sa souveraine, que n'a-t-on pas dit de Joad, et il est vrai que le piège qu'il tend à Athalie pour la faire prisonnière dans le temple heurte la morale. Le grand prêtre inspire de la crainte, voire de l'admiration, mais non de la sympathie. Joas n'est sans doute pas le galopin sanglant, responsable de l'assassinat de sa grand-mère, que fustige Voltaire, mais sa candeur, qui éblouit Athalie, est redoutable; on le sent incapable de pitié et de compréhension pour la vieille souveraine aux abois. Racine a pris soin lui-même de faire prévoir que Joas sera « ***un méchant garnement*** » (d'Alembert) et massacrera Zacharie (cf. v. 1142-1143). Joad a beau, avant de le couronner, lui rappeler tous les dangers du trône et lui faire jurer sur la Bible de respecter toujours la loi divine, ces précautions seront inutiles. Quel pessimisme dans la future déchéance de cet enfant ! Que peut-on espérer de la vie si une innocence radieuse, élevée par des prêtres dans le sanctuaire, devient elle-même criminelle ? Toute l'horreur de la fatalité antique ou de la prédestination s'entrevoit. Joas sombrera dans le « ***royaume de perdition*** ». Les accusations de Péguy ne sont donc pas dépourvues de fondement.

2. Part de paradoxe. — En revanche, que tout le théâtre de Racine ne soit que noirceur paraît excessif. Péguy reconnaît lui-même ses outrances puisqu'il intitule une note : ***Réparation à Racine et rectification pour le même,*** et qu'il énumère parmi tous les mérites du poète « ***tant de vers inimitables, d'une beauté, d'une pureté parfaites; aux profondeurs, aux reculées d'humanité infinies*** », citant notamment la plainte désespérée de Bérénice :

> ***Pour jamais ! Ah ! Seigneur, songez-vous en vous-même***
> ***Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?...***

Il est, en effet, impossible de trouver trace de perdition dans ***Bérénice:*** la cruauté de la séparation des deux amants ne provient pas d'une perversion, mais du culte de leur gloire, culte que l'on pourrait qualifier de « cornélien ». D'ailleurs, à côté des êtres maudits, victimes du destin ou d'eux-mêmes, n'y a-t-il pas des personnages qui conservent leur pureté,

même s'ils sont meurtris par la vie ? Andromaque, Junie, Aricie, Josabeth ne pratiquent pas cet art de blesser que Péguy dénonce partout. L'argumentation concernant Iphigénie est subtile, mais spécieuse. Certes, le personnage de Racine n'a pas la simplicité de l'Iphigénie d'Euripide, mais il est inexact de lui prêter une habileté diabolique pour blesser son père, tout en lui obéissant. Phèdre elle-même, par ses souffrances et par ses remords, paraît plus pitoyable que coupable. Si elle a trouvé grâce près d'Arnauld, ne peut-on espérer pour elle en la Charité divine ? Péguy s'est laissé emporter par son éloquence et s'est grisé de ses paradoxes.

L'éloge de Corneille appelle aussi quelques réserves. Tous ses personnages sont-ils incapables de cruauté ? Laissons de côté Arsinoé *(Nicomède)*, dont la perfidie est excusée en partie par l'amour maternel, et qui est plutôt une rusée politique qu'une grande criminelle. Mais Cléopâtre *(Rodogune)* ? Avoir l'ambition chevillée au cœur au point d'assassiner l'un de ses fils d'une flèche et de vouloir empoisonner l'autre, n'est-ce pas la preuve d'une méchanceté sans remède ? Elle préfère mourir plutôt que de devoir la vie à Antiochus et disparaît en lançant des imprécations :

Règne; de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.

. . . . . .

Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble !

CONCLUSION. — Péguy a mis l'accent sur l'optimisme de Corneille et le pessimisme de Racine. Le héros cornélien, bon ou mauvais, croit dans l'efficacité de sa volonté et de sa raison, tandis que le héros racinien doute de lui-même et montre souvent des complaisances pour ses faiblesses. Mais il serait excessif de généraliser le parallèle. Le génie fécond de Corneille s'est renouvelé constamment, et sa simplicité n'est souvent qu'apparente. Quant à Racine, s'il est descendu dans les replis des âmes les plus noires, il a su créer aussi des âmes pures et attachantes, appartenant au « *royaume du salut* ».

L'ESPRIT CRITIQUE

V. - La Bruyère (1645-1696).

La Bruyère, défenseur de la vie rustique.

Vous expliquerez et commenterez la remarque suivante de La Bruyère :

« On s'élève à la ville dans une indifférence grossière des choses rurales et champêtres; on distingue à peine la plante qui porte le chanvre d'avec celle qui produit le lin, et le blé froment d'avec les seigles, et l'un et l'autre d'avec le méteil : on se contente de se nourrir et de s'habiller... » (De la ville, 21.)

INTRODUCTION. — La Bruyère dans ses *Caractères* ne se contente pas de relever les défauts et travers éternels de l'homme, il note aussi les aspects caractéristiques de son siècle. Le Paris et les Parisiens du règne de Louis XIV y sont évoqués non systématiquement, mais par des croquis fort précis, qui permettent d'imaginer l'existence réelle de l'époque. Le chapitre *De la ville* met surtout en relief les manies propres aux citadins.

EXPLICATION. — Le citadin est un homme fort occupé, mais uniquement par des futilités; il est partout, à tous les spectacles, à toutes les cérémonies que la ville offre, à la comédie, au sermon, au bal, à une exécution, à un feu de joie, à une parade : *« C'est son visage que l'on voit aux almanachs représenter le peuple ou l'assistance. »* Comment pourrait-on demander à un personnage aussi absorbé de connaître encore la nature et la vie rustique ? Toutes ses préférences vont aux ressources et aux distractions de la vie en société : le salon est le reflet du paradis sur terre. Or cette ignorance est générale et devient une coutume, comme le souligne le pronom indéfini *on* et le présent *s'élève*. On suce ce mépris dès le berceau et chacun sait, avec Montaigne, que *« notre gouvernement est entre les mains des nourrices »*.

La Bruyère estime *grossière* cette indifférence : c'est question de justice à l'égard des paysans, sans lesquels les citadins mourraient de faim, et aussi de savoir. La Bruyère goûte la politesse de l'*« honnête homme »*, mais estime davantage encore le savoir du *Philosophe*. Lui qui éprouve une joie

profonde à s'exercer à l'astronomie et à perdre ses yeux dans *la Voie lactée*, ne peut que railler le Parisien, qui ne va pas au-delà de sa ville. Sans même percer les mystères de la nature, celui-ci pourrait parfois se promener dans la campagne et distinguer les plantes les plus courantes. Pour faire honte de son ignorance à ce citadin endurci, La Bruyère donne en exemple des termes très simples pour qui est né à la campagne, mais qui n'ont aucun sens pour l'enfant de la ville. Il n'est pas sûr que le Parisien d'aujourd'hui soit plus expert pour déterminer le chanvre et le lin, mais il aurait l'excuse de ne pas trouver ces cultures à proximité, alors qu'elles étaient fréquentes au XVIIe siècle. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, chaque famille cultivait un carré de chanvre, le faisait rouir dans une mare spéciale avant de le broyer pour ôter la matière ligneuse. Combien de greniers possèdent encore de ces broyeurs familiaux ! Le lin occupe encore d'assez vastes superficies, mais le voyageur pressé le distingue-t-il du sarrasin, lorsqu'il est en fleur, ou des céréales lorsqu'il est coupé ou bottelé ? De toute façon, il n'assiste pas aux traitements, qui transforment les fibres en filasse, puis en toile. Au temps de La Bruyère, tous ces travaux s'effectuaient à la maison; le paysan tenait son linge de ses propres mains, alors que le Parisien se « ***contentait de s'habiller*** » avec les produits manufacturés qu'il achetait chez le marchand.

Le Parisien n'est pas plus curieux de sa nourriture que de ses vêtements; il aime le bon pain, certes, mais on l'embarrasserait en lui montrant des grains de blé, de seigle ou d'orge. Quant au méteil, mélange de blé et de seigle, peut-être le prend-il pour une plante particulière ? De même, il ignore tout des forêts, dont il brûle les arbres. Dans son outrecuidance, il s'imagine que la nature est faite pour le servir; sa vanité devant l'organisation urbaine lui fait considérer les paysans comme des arriérés. Ce ne sont pas seulement les nobles, mais encore les bourgeois et les artisans, qui sont persuadés de leur supériorité parce qu'ils connaissent le jargon de la chicane. En revanche, « ***ils ignorent la nature, ses commencements, ses progrès, ses dons et ses largesses*** ».

Ainsi, non seulement La Bruyère se moque de l'***ignorance grossière***, mais dénonce en elle un danger beaucoup plus redoutable : le citadin, en perdant le contact avec la vie rustique, se fait une idée fausse des choses; il préfère les tracas stériles de l'avocat ou du juge, le lucre du marchand aux joies saines et pures du laboureur. Déja s'amorce dans ce fragment la critique du luxe et du commerce que Fénelon développera dans son ***Télémaque*** : à Salente, le réformateur Mentor propose de reconvertir en paysans les artisans des industries de luxe supprimées. La Bruyère ne va pas si loin, mais sa protestation est nouvelle et généreuse. La raillerie du citadin le conduit à faire l'éloge de la vie rustique et de l'utilité des paysans. D'un mot, il rappelle que ce travail méconnu est le plus beau, puisqu'il rapproche l'homme de la nature et des premiers temps de l'humanité. Quelle est la sottise de l'homme d'affaires, qui s'estime plus que le laboureur « ***qui jouit du ciel, qui cultive la terre, qui sème à propos, et qui fait de riches moissons*** » ! Aussi est-ce avec une ironie véhémente qu'il dépeint la condition des paysans ruinés par la guerre, les intempéries, et bafoués par les privilégiés : « ***L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés de soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent... ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer***

Oudry La Ferme (cl. Giraudon).

et de recueillir pour vivre. » (XI, 128.) Le cœur et la raison s'accordent chez La Bruyère pour condamner l'injustice sociale dont sont victimes les paysans, et la sotte vanité des citadins, qui l'accentuent encore par leur ignorance.

DISCUSSION. — Le XVIIe siècle a-t-il complètement ignoré le sentiment de la nature et de la vie rustique ? Ce n'est pas si sûr qu'on pourrait le supposer d'après les œuvres classiques. Sans doute, la majorité des écrivains, comme les nobles et les bourgeois, apprécie le confort des salons, la perfection des spectacles, les agréments et l'utilité des conversations entre amis. L'hôtel de Rambouillet et ses émules imposent des manières de vivre policées, aux rites compliqués, qui ne rappellent en rien la simple nature. D'autre part, le gouvernement favorise l'expansion des villes et néglige la campagne. Le système de Colbert vise à créer de nouvelles industries et à améliorer la qualité des produits manufacturés; les fastes de la Cour, la construction de châteaux et de nombreux édifices publics stimule toutes les branches de l'industrie. La mer, la montagne, le désert n'attirent pas encore les foules; au contraire, le désir d'une vie brillante conduit les provinciaux et les gentilshommes campagnards à Paris et à Versailles.

De notables exceptions montrent cependant qu'il est imprudent de généraliser. Faut-il rappeler que le XVIIe siècle débute avec l'*Astrée* ? Honoré d'Urfé prévient ses lecteurs que Céladon et Astrée sont des princes déguisés et non d'authentiques bergers; personne ne s'attend à rencontrer

dans une pastorale une peinture réaliste de la vie à la campagne; du moins faut-il avouer que l'imagination des citadins aimait s'évader au bord du Lignon et dans les montagnes du Forez.

Le rénovateur de la prose, Guez de Balzac, ne vit pas dans les salons parisiens, mais dans sa maison de campagne près d'Angoulême, et il prend plaisir à se promener par la plaine ou à écouter les rossignols. Mme de Sévigné sait certainement ce que signifient ***guérets, baliveaux*** et ***regains,*** non seulement parce qu'elle aide aux foins, mais parce qu'elle paie les dettes de son fils avec ses coupes de bois. Elle connaît de la campagne les charmes pittoresques, qu'elle évoque dans sa correspondance, et l'utilité pratique. La Fontaine, tout en célébrant les entretiens savants du salon de Mme de La Sablière, éprouve parfois la nostalgie du parc de Vaux ou des forêts de Château-Thierry. La rêverie solitaire dans la nature lui inspire des accents lyriques :

> ***Solitude, où je trouve une douceur secrète,***
> ***Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,***
> ***Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais ?***

Son bûcheron « ***tout couvert de ramée*** » et son « ***amateur de jardinage*** » ne sont pas des personnages de pastorale, mais d'authentiques paysans, pris sur le vif. La grande nature elle-même apparaît avec Saint-Amant, qui célèbre la côte sauvage de Belle-Ile.

Mais, objectera-t-on, ces écrivains sont ou de second rang ou des indépendants en dehors du courant classique. Voyons donc les maîtres : Boileau, né dans les combles du Palais, maugrée contre les multiples embarras de Paris; dès qu'il en a les moyens et le temps, il achète une propriété à Auteuil et y séjourne, non en week-end, mais des mois durant. Or, Auteuil n'était qu'un humble village, en bordure de la forêt, avec des champs de blé et des vignes; la maison de Boileau comprenait un vaste jardin, que de nos jours nous élèverions au rang de parc; le poète y cultive les roses, les légumes et les fruits; les souvenirs d'Horace l'y rejoignent et augmentent son plaisir; mais étaient-ils indispensables ? Tout n'est pas invention dans l'épître XI, dédiée à son jardinier Antoine, qui se plaint de voir son maître rêver en quête d'une rime. Le métier de jardinier est autrement rude : « ***Labourer, couper, tondre, aplanir, palisser.*** » Mme Racine est fort satisfaite de venir à Auteuil faire provision de fraises et de cerises pour ses confitures. Parfois même, Boileau quitte son jardin pour aller pêcher le brochet de Seine à Vetteuil, et il admire les hautes falaises calcaires si curieusement creusées de maisons. Est-ce là ignorer la nature et les agréments de la vie rustique ?

CONCLUSION. — Toutefois ces réserves montrent elles-mêmes que le sentiment de la nature occupe une place modeste dans la littérature classique, dont l'objet essentiel est la connaissance du cœur humain. La remarque de La Bruyère n'en a que plus de poids. Au XVIIIe siècle, de Fénelon à Rousseau, les philosophes et les poètes feront de la nature un de leurs thèmes favoris; Voltaire et Rousseau, sur ce point d'accord, loueront l'agriculture. La Bruyère ne les avait pas attendus pour défendre les paysans et pour dénoncer une civilisation qui s'éloignait trop de la nature.

La Bruyère, critique du « bel esprit » Fontenelle.

★ Vous avez lu dans les *Caractères* le portrait de *Cydias* :

« Ascagne est statuaire, Hégion fondeur, Aeschine foulon, et Cydias bel esprit... etc... » (V, 75. *De la société et de la conservation*).

Que pensez-vous de cette critique ? Vous paraît-elle entièrement justifiée ?... Fontenelle est-il seulement un « bel esprit » ?

INTRODUCTION. — On pourrait s'étonner de trouver un portrait d'écrivain non au chapitre ***des ouvrages de l'esprit,*** mais dans celui ***de la société.*** C'est qu'aux yeux de La Bruyère les ***Cydias*** et les ***Théobaldes*** ne méritent pas le titre d'écrivain; leurs œuvres ne sont pas le fruit des veilles et de la réflexion, mais des travaux de circonstance, des amusements de salon; ils appartiennent à la vie de société, comme la mode.

EXPLICATION. — **1. Les critiques de La Bruyère.** — Le portrait, d'une ampleur insolite, est un éreintement complet. ***Premier grief :*** Cydias est ***bel-esprit.*** La Bruyère, se souvenant peut-être de la distinction faite par Pascal entre l'***« honnête homme »,*** qui est universel, et le pédant, qui ***« porte enseigne »,*** reproche à Cydias d'avoir une fabrique d'ouvrages littéraires et de pratiquer tous les genres sur commande : ***« entrez dans son magasin, il y a à choisir ». Second reproche :*** Cydias parade dans le monde, comme un joueur de luth, et son rôle est de contredire l'opinion commune, par principe; il ne vise ***« ni le vrai, ni le faux »,*** mais le succès près des femmes, toujours sensibles aux compliments et aux propos médisants. ***Troisième accusation :*** Cydias est un « moderne » impertinent, qui trouve à redire aux maîtres de l'Antiquité, et se place au-dessus d'eux. En résumé, Cydias est le contraire de l'écrivain véritable, qui aspire à dépasser son époque et à mériter l'approbation de la postérité par la perfection de son talent.

2. Les raisons personnelles de cette haine littéraire. — L'aigreur de La Bruyère s'explique quand on connaît les relations des deux hommes. Leur différence de caractère était sans doute extrême : La Bruyère, peu enclin à fréquenter le monde, heureux de méditer dans sa chambrette ou dans la bibliothèque de Chantilly, Fontenelle, passant le meilleur de son temps dans les salons, introduit au ***Mercure Galant*** par Thomas Corneille, son oncle, et par Donneau de Visé. La Querelle des Anciens et des Modernes fait apparaître leur animosité réciproque. Après la lecture du poème de Charles Perrault, ***Le Siècle de Louis le Grand*** (1687), les gens de lettres se divisent en deux camps, et l'***Académie*** devient un champ de bataille, où les élections se font en raison de l'appartenance du candidat à l'un ou

l'autre parti. Boileau écrit des épigrammes injurieuses, La Fontaine essaie de réconcilier les adversaires dans l'*Epître à Huet*. La Bruyère, qui partage les préférences de Boileau, attaque les Modernes en exaltant les Anciens dans le *Discours sur Théophraste* (1688) et dans les *Caractères*. Fontenelle appuie la thèse de Perrault en développant l'idée de progrès (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688); comparant l'évolution de l'humanité à la vie d'un homme, il estime que l'Antiquité représente la jeunesse, et les temps modernes, la maturité : « *Cet homme, qui a vécu depuis le commencement du monde jusqu'à présent, a eu son enfance, où il ne s'est occupé que des besoins les plus pressants de la vie, sa jeunesse, où il a assez bien réussi aux choses d'imagination, telle que la poésie et l'éloquence, et où même il a commencé à raisonner, mais avec moins de solidité que de feu. Il est maintenant dans l'âge de virilité, où il raisonne avec plus de force et a plus de lumières que jamais...* » En 1691, Fontenelle est élu à l'Académie, ce qui est célébré comme une victoire par *Le Mercure*. De son côté, La Bruyère, malgré le succès des *Caractères* près du public, n'est élu qu'en 1693. Il prend sa revanche en louant les partisans des Anciens, La Fontaine, Bossuet, Boileau et surtout Racine, ce qui ne pouvait qu'offenser les Modernes et les « Normands ». Ce discours-combat est mal accueilli par le doyen Charpentier, et, dès le lendemain, Fontenelle et *Le Mercure* commencent une campagne de dénigrement personnel contre La Bruyère et son livre. La Bruyère est présenté comme un misanthrope rétrograde, qui cherche le succès par la médisance. En 1694, dans la 8e édition des *Caractères* — chiffre qui atteste une réussite exceptionnelle — La Bruyère insère une *préface* au *Discours de réception à l'Académie*, préface dans laquelle il attaque durement Fontenelle sous le nom de *Théobalde*, avec des précisions telles que les académiciens et les lecteurs du *Mercure* ne pouvaient s'y tromper. « *J'ai loué les académiciens, je les ai loués tous*, raille-t-il, *et cela n'a pas été impunément : que me serait-il arrivé si je les avais blâmés tous ?* » Il reprend les remarques désagréables de Fontenelle et montre ses adversaires allant le calomnier de porte en porte : « *Je viens d'entendre, a dit Thébalde, une » grande vilaine harangue qui m'a fait bâiller vingt fois, et qui m'a ennuyé » à la mort.* » *Voilà ce qu'il a dit, et voilà ensuite, ce qu'il a fait, lui et peu d'autres qui ont cru devoir entrer dans les mêmes intérêts. Ils partirent pour la cour le lendemain de la prononciation de ma harangue; ils allèrent de maison en maison; ils dirent aux personnes auprès de qui ils ont accès que je leur avais balbutié la veille un discours où il n'y avait ni style ni sens commun, qui était rempli d'extravagances, et une vraie satire...* etc. » Non seulement La Bruyère se plaint de ces procédés discourtois, des injures qu'il a reçues, mais aussi des critiques continuelles du *Mercure* contre les *Caractères*, toujours qualifiés de satire et de tissu de calomnies. Il répond d'ailleurs sur un ton aussi vif, qualifiant ses ennemis de « *vieux corbeaux* », image sans doute employée par Pindare pour ridiculiser les envieux, mais qui faisait fâcheusement penser à Thomas Corneille. La violence de cette polémique, le désir de blesser l'adversaire dans sa personne et dans son œuvre, expliquent les allusions féroces du portrait de *Cydias*. C'est bien un ennemi que La Bruyère a cloué au pilori des lettres.

3. Les raisons générales. — Alors que La Bruyère avait longuement cherché sa voie et mûri patiemment ses *Caractères*, en s'abritant modestement sous l'autorité de Théophraste, disciple d'Aristote, Fontenelle, utilisant la gloire de

ses deux oncles, a essayé tous les genres littéraires, les traitant avec désinvolture, et mettant sa plume au service d'autrui. On lui attribue une partie de la *Psyché* de Thomas Corneille, une comédie, ***La Comète,*** écrite pour Donneau de Visé, de multiples discours pour des magistrats de plume moins fertile. Avant la célèbre ***Digression,*** il publie en 1683 ses ***Dialogues des Morts anciens et modernes,*** où il se montre fort impertinent pour les Anciens qu'il met en scène et pour leurs admirateurs classiques. Ceux-ci invoquent volontiers le sens commun. Fontenelle, dans le dialogue entre le physicien grec Straton et Raphaël leur démontre que le bon sens ou le consentement universel n'ont pas de valeur dans les sciences : ***« Les opinions communes sont la règle des opinions saines, pourvu qu'on les prenne à contre-sens. »*** Imagine-t-il un entretien entre Molière et Paracelse, c'est pour railler ceux qui voient des mystères dans la Nature, au lieu de chercher des lois simples. Le ton de persiflage pour traiter ces vastes questions devait irriter la gravité de La Bruyère, qui s'appliquait à l'étude de l'astronomie. A plus forte raison, les ***Entretiens sur la pluralité des Mondes*** (1686) et ***L'Histoire des Oracles*** (1687) heurtaient les conceptions que La Bruyère pouvait se faire de la Philosophie et des Lettres. L'allusion à la galanterie de Cydias ***« s'insinuant »*** près des dames vise sans doute les ***Entretiens,*** présentés comme une conversation mondaine dans un parc, entre une marquise et le Philosophe. Le premier entretien débute comme une pastorale : ***« Nous allâmes donc un soir, après souper, nous promener dans le parc; il faisait un frais délicieux... la lune était levée, il y avait peut-être une heure, et ses rayons qui ne venaient à nous qu'entre les branches des arbres, faisaient un agréable mélange d'un blanc fort vif, avec tout ce vert qui paraissait noir... »*** Mêler un badinage aussi frivole à des spéculations scientifiques et métaphysiques paraissait scandaleux. Enfin, l'ironie de Fontenelle contre la tradition sous toutes ses formes, l'apparentait aux « libertins », ces « esprits forts » contre lesquels La Bruyère lutte dans son dernier chapitre. ***L'histoire des Oracles,*** notamment, en ruinant les légendes antiques, égratigne la foi naïve des premiers chrétiens, met en doute les Miracles, et attaque le culte. Fontenelle n'était donc pas seulement un bel esprit de salon, un impertinent censeur des Anciens, mais aussi un adversaire de la religion. Au lieu d'instruire ses lecteurs et de les rendre meilleurs, il les habituait à plaisanter des choses sérieuses, gâtait leur jugement et ruinait leur foi. C'était donc à la fois un adversaire perfide et un faussaire des Lettres aux yeux de La Bruyère.

DISCUSSION. — 1. Fontenelle est-il seulement un bel esprit » ? — Que le portrait de Cydias représente un aspect de Fontenelle, c'est fort probable, car les contemporains ont fait le rapprochement et l'intéressé s'est reconnu, ce qui n'a pas amélioré ses rapports avec La Bruyère. Il y eut un Fontenelle jeune, heureux de vivre et de briller, un peu faraud, comme on le voit sur le tableau de Rigaud. C'est l'écrivain polygraphe, qui essaie tous les genres littéraires, en quête de succès rapide et de nouveautés, irrespectueux envers les Anciens, assez infatué de sa réputation d'esprit. Cet homme de lettres, La Bruyère n'a pas tort de le remettre à sa place. Que valent les ***Eglogues*** de Fontenelle en comparaison de celle de Théocrite et de Virgile ? Connaîtrait-on sa tragédie d'***Aspar,*** si Racine ne faisait remonter à son échec l'usage des sifflets au théâtre ? D'autre part, dans le feu des polémiques entre Anciens et Modernes, il était difficile à La Bruyère d'estimer à leur valeur les ***Entretiens sur la pluralité des Mondes***

et ***l'Histoire des Oracles.*** Mais La Bruyère meurt en 1696, et Fontenelle vit jusqu'en 1757 : au « bel esprit » succède le véritable homme du monde et le ***Philosophe*** précurseur des ***Encyclopédistes***.

2. L'habitué des salons. — Le développement des salons au XVIIIe siècle favorise l'ironie légère, le goût de la galanterie, la curiosité scientifique de Fontenelle. Il est parfaitement à l'aise chez Mme de Lambert, Mme de Tencin, Mme du Deffand ou Mme Geoffrin. Il vit pour le monde, dans le monde, écrit pour le monde. Aimable, réservé, modéré dans ses propos, il entretient un climat d'urbanité, dont on lui sait gré. Il est le premier de ces écrivains, qui passent leur vie dans les salons et dans les académies. Depuis 1697, en effet, il fait partie également de l'Académie des Sciences, dont il devient le secrétaire perpétuel en 1699, et pendant plus d'un demi-siècle il prononce les éloges funèbres de ses confrères, touchant ainsi les sciences les plus diverses. Son biographe, l'abbé Trublet, le félicite d'avoir su ***« parler le langage de toutes les sciences »***. Le « bel esprit » est donc devenu un habile vulgarisateur scientifique. A une époque où l'élégance du langage était prisée autant que la nouveauté de la découverte, ce mérite n'était pas négligeable. Fontenelle a été l'introducteur de la science dans les salons.

3. Le « Philosophe ». — Les Encyclopédistes revendiquent Fontenelle comme un de leurs précurseurs authentiques. D'Alembert dans le ***Discours préliminaire*** opposant le XVIIe siècle, siècle des belles-lettres, au XVIIIe siècle des sciences, rend hommage à Fontenelle, parce qu'il a su concilier l'agrément des Muses et la rigueur de la philosophie : ***« Supérieur dans l'art de mettre en leur jour les idées les plus abstraites, il a su, par beaucoup de méthode, de précision et de clarté, les abaisser à la portée des esprits qu'on aurait cru les moins faits pour les saisir. Il a même osé prêter à la philosophie les ornements qui lui semblaient être les plus étrangers. »*** De fait, dans les ***Entretiens,*** Fontenelle pose une question d'une importance exceptionnelle, et qui fait toujours rêver : quelle est la place de la terre, et par suite de l'homme, dans l'Univers ? Sans doute, Pascal avait déjà placé l'homme entre deux abîmes, l'infini de grandeur et l'infini de petitesse, mais pour l'émouvoir et le faire penser à son salut. Le dessein de Fontenelle est tout différent; ce sont les naïves croyances, les illusions humaines qu'il combat, et une investigation fondée sur l'observation, dégagée de tout système métaphysique, qu'il recommande. Il donne de la philosophie une définition, que ne renient pas les positivistes : ***« Toute la philosophie n'est fondée que sur deux choses : sur ce qu'on a l'esprit curieux et les yeux mauvais... Les vrais philosophes passent leur vie à ne point croire ce qu'ils voient, et à tâcher de deviner ce qu'ils ne voient point. »*** Pour illustrer sa conception, Fontenelle compare l'Univers à un opéra (ses contemporains raffolaient de ce genre de spectacle), dont les spectateurs ne devinent pas les machines; les sages antiques ont inventé des explications fantaisistes jusqu'au moment où Descartes a découvert les cordes et les poids dans les coulisses. ***« A ce compte,*** s'étonne la marquise, ***la philosophie est devenue bien mécanique ? »*** Le Philosophe aquiesce, et tire les conséquences de ce mécanisme : il n'y aura bientôt plus de mystère dans l'Univers, qui est réglé comme une montre par des principes simples.

L'Histoire des Oracles annonce un autre aspect de la Philosophie au XVIIIe siècle : le mépris pour le surnaturel. Le médecin hollandais Van Dale

avait écrit en latin deux gros livres sur les oracles antiques et montré par des exemples historiques leur manque de fondement. Fontenelle, lui, utilise ces matériaux et en tire des conclusions contre la crédulité populaire, et même contre les savants empêtrés dans leurs systèmes métaphysiques. La célèbre anecdote de la dent d'or tourne en ridicule Horstius, Rullandus et Libavius, qui interprètent la dent d'or selon leurs vues personnelles, au lieu de l'examiner. De là ce conseil, devenu l'axiome de toute science expérimentale : « ***Assurons-nous bien du fait, avant de nous inquiéter de la cause.*** » Mais Fontenelle ne s'en tient pas à ce sage principe, et il tombe lui-même dans l'erreur qu'il dénonce : de la science, il passe à l'histoire et à la théologie, négligeant ainsi les prudentes réserves faites par Montaigne et par Pascal. Ainsi la science ne conserve plus la sérénité et l'objectivité de la connaissance, mais se transforme en polémique; la méthode scientifique, à peine instaurée, est utilisée contre la foi; la science devient une machine de guerre, dont les divers rouages seront montés par les Encyclopédistes.

CONCLUSION. — Fontenelle est aussi attaché au progrès que La Bruyère à la tradition. Précurseur du mouvement philosophique, il entrevoit l'avenir prépondérant de la science et indique quelques-uns de ses principes; avant Voltaire, il sait rendre accessibles aux gens du monde les problèmes les plus élevés et développe leur curiosité pour la science, mais il les invite aussi à un scepticisme léger, plus convenable à un salon qu'à un laboratoire. Cependant, il conserve une modération que n'auront ni les Encyclopédistes, ni Voltaire. Les réserves que d'Alembert fait à son éloge nous apparaissent, au contraire, comme des qualités originales; la « Philosophie » n'a pas fait tort à « l'honnête homme ». Le portrait de Cydias est donc incomplet, puisqu'il laisse de côté le penseur du XVIIIe siècle, mais il n'est pas sûr que La Bruyère aurait eu plus d'indulgence pour le Philosophe que pour le « bel esprit ». L'opposition entre La Bruyère et Fontenelle est plus profonde qu'ils ne l'imaginaient eux-mêmes : *Cydias* ne montre que l'hostilité du grand écrivain pour l'arriviste, mais c'est le signe de la fin du classicisme et l'annonce d'une révolution intellectuelle. A la Philosophie morale de La Bruyère succède la Philosophie scientifique de Fontenelle, à la recherche du beau, celle de l'utile.

Faut-il condamner Hermagoras ?

Que pensez-vous du portrait de La Bruyère, *Hermagoras*. (*Caractères*, ch. V, n° 74) :

« Hermagoras ne sait pas qui est roi de Hongrie... à soutenir que c'est la gauche. »

INTRODUCTION. — Dans le chapitre ***De la Société et de la Conversation,*** La Bruyère fait la satire de nombreux travers qui gâtent le plaisir de la société. ***Théodecte*** est un encombrant personnage, dépourvu de toute

politesse; ***Troïle,*** un parasite, qui tyrannise la maison où il s'est insinué; ***Hermagoras,*** lui, est un érudit enfermé dans l'histoire ancienne de l'Orient. Pourquoi ce savant est-il rangé parmi les grotesques et les profiteurs de la société ?

EXPLICATION. — L'analyse du portrait éclaire l'attitude de La Bruyère. Tout d'abord, Hermagoras ignore l'histoire de son temps, le nom des souverains, les guerres en cours : « ***combats, sièges, tout lui est nouveau...*** ». Si l'on songe à l'importance des événements militaires sous le règne de Louis XIV, on comprend que l'ignorance d'Hermagoras apparaisse monstrueuse aux contemporains. Mais il y a plus : l'histoire de France lui est aussi inconnue que celle de l'Europe. Alors que la transformation de Versailles en palais royal éblouit toutes les imaginations et que la Cour y réside désormais, l'érudit ne s'en soucie pas et n'éprouve aucune honte à ne pas voir la merveille de son siècle : « ***Il n'a jamais vu Versailles, il ne le verra point.*** » A l'égard des dynasties, même indifférence : « ***il croit Henri IV, fils de Henri III*** ». L'énormité de la bourde, quand le souvenir des guerres de religion et les vicissitudes de la succession au trône sont encore tout récents, souligne la sottise d'Hermagoras. Bien mieux, ses connaissances sont aussi ridicules que ses lacunes, car elles ne concernent que des détails fastidieux, si éloignés dans le temps ou dans l'espace qu'ils ne signifient rien pour un Français du XVIIe siècle : « ***Il a presque vu la tour de Babel, il en compte les degrés, il sait combien d'architectes ont présidé à cet ouvrage,*** etc. ». Sa passion historique lui fait mettre sur le même plan les événements mémorables et les fables que les écrivains antiques ont rapportées avec tant de prodigalité. Son orgueil se complaît dans ces futilités inconnues de tous : « ***Que ne sait-il point ? Quelle chose lui est cachée de la vénérable Antiquité ? Il vous dira que Sémiramis, ou, selon quelques-uns, Sérimaris, parlait comme son fils Ninyas, qu'on ne les distinguait pas à la parole,*** etc. ». Ainsi la malice de La Bruyère relève tous les travers de l'érudit : étroitesse de vues, fausse science, vanité. Le savoir, au lieu de fortifier le jugement, l'a déformé; la recherche du passé empêche de vivre dans le présent. Quelle société, quel salon accueillerait le contemporain d'***Apronal,*** d'***Hérigebal,*** de ***Nœsnemordarch,*** de ***Mardokempad*** ?

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Hermagoras mérite-t-il d'être tourné en ridicule ?

1. Part de vérité. — Sans aucun doute, tous les rieurs sont contre Hermagoras, comme ils sont contre Vadius. L'érudition n'est pas à sa place dans une réunion mondaine, toujours plus occupée par l'actualité immédiate que par un passé oublié. La mode renouvelle les idées comme les perruques; ne pas être « à la page » est une tare, dont bien d'autres que Cathos et Magdelon s'efforcent de se guérir à tout prix. Ignorer son temps pour se réfugier dans le passé conduit à méconnaître ce qu'il y a de meilleur chez les contemporains, et à tout critiquer sans motif : « ***Le plaisir de la critique,*** remarque La Bruyère, ***nous ôte celui d'être vivement touchés de très belles choses.*** » L'érudition ou, si l'on préfère, la spécialisation, lorsqu'elle est bornée, a pour défauts complémentaires la vanité, le manque d'idéal, l'égoïsme. Hermagoras est un maniaque obsédé par son idée fixe comme l'amateur de prunes ou ***Diphile,*** l'amateur d'oiseaux. La Bruyère n'est d'ailleurs pas

le seul de son temps à condamner cette manie déraisonnable. Avant lui, Pascal s'est moqué du militaire, qui juge tout en fonction des forteresses à enlever, du mathématicien, qui confond les hommes et les équations : ***« C'est un bon mathématicien » dira-t-on — Mais je n'ai que faire de mathématiques; il me prendrait pour une proposition. — « C'est un bon guerrier » — Il me prendrait pour une place assiégée.*** » Molière abonde dans le même sens, non seulement lorsqu'il bafoue Vadius, mais lorsqu'il ridiculise la déformation professionnelle des médecins ignares et cuistres. Ce que le XVIIe siècle réclame, c'est un ***« homme universel »,*** un ***« honnête homme »,*** qui ne veut point d'***« enseigne »,*** et préfère, comme Montaigne, la tête bien faite à la tête bien pleine.

2. Réserves. — Qu'Hermagoras soit un personnage de comédie ne le condamne pas irrévocablement. Sinon, que resterait-il de la société après la galerie satirique de Molière, de la Bruyère ou de La Fontaine ? A y regarder de plus près, les circonstances atténuantes ne lui manquent pas :

a) **Insuffisances de l'« honnête homme ».** L'***« honnête homme »*** peut-il se contenter d'être agréable en société et se satisfaire d'un savoir superficiel ? La Bruyère lui-même n'en croit rien; il raille ceux qui s'imaginent que quelques dons tiennent lieu de métier : ***« C'est un métier que de faire un livre..., etc. »*** Comment fait-il son propre portrait ? Il se montre dans son grenier, livré à des occupations qui peuvent sembler bien insolites ou futiles au vulgaire : ***« Vous me trouverez sur les livres de Platon qui traitent de la spiritualité de l'âme et de sa distinction d'avec le corps, ou la plume à la main pour calculer les distances de Saturne et de Jupiter... »*** L'érudition n'est-elle pas nécessaire pour interpréter la métaphysique de Platon ? Quant à la distance de Saturne ou de Jupiter, il faut, pour la calculer, le savoir d'un astronome, savoir dont La Bruyère est quelque peu fier, si l'on se rapporte au long exposé adressé à ***Lucile*** (ch. XVI, ***Des esprits forts)*** : une ***meule*** tombant du soleil sur la terre fera une lieue en deux minutes, et ***« en un jour elle fera sept cent vingt lieues; or, elle a trente millions à traverser avant que d'arriver à terre; il lui faudra donc quarante et un mille six cent soixante-dix jours, qui sont plus de cent quatorze années, pour faire ce voyage... »***. Pour donner l'impression de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, La Bruyère, aux magnifiques images de Pascal ajoute une foule de précisions et de calculs, qui révèlent une information de longue date. Molière, de son côté, se moque autant des esprits superficiels que des cuistres. Les ***« petits-marquis »,*** qui s'imaginent tout savoir sans avoir jamais rien appris, sont aussi maltraités que Vadius ou le pédant Lycidas. Faut-il ajouter que Pascal savant, lorsqu'il expérimentait sur le vide, se souciait peu de l'opinion du monde et avait seulement en vue la vérité scientifique ? Un humoriste aurait pu se moquer de toutes les précautions prises, de tous ces scrupules aboutissant à prouver l'existence du vide !

b) **Défense de l'érudition.** D'autre part, ni l'objet, ni la méthode des études d'Hermagoras ne sont ridicules à priori. L'histoire de l'Europe n'a-t-elle pas été renouvelée par celle de l'Asie et de l'Afrique ? En ne se limitant pas à Rome et à la Grèce, en s'intéressant aux rois des Mèdes ou de Babylone, aux dynasties égyptiennes, Hermagoras fait figure de précurseur de Champollion, des découvreurs de la civilisation hittite ou des commentateurs de textes bibliques trouvés dans les grottes de la Mer Morte. Si les noms d'***Apronal, Hérigébal,*** etc., sonnent étrangement aux

oreilles habituées à entendre parler de Périclès ou de Romulus, qu'est-ce que cela prouve ? On pourrait trouver bizarres les noms des rois mérovingiens ou des chefs Incas... N'est-ce pas aussi le devoir de l'historien de s'informer le plus exactement possible de la biographie des grands personnages et de confronter ses différentes sources ? Sans doute, que la reine d'Egypte s'appelle ***Sémiramis*** ou ***Sérimaris*** n'empêche pas la terre de tourner mais ce scrupule n'est-il pas préférable à la légèreté d'historiens qui imaginaient le passé sur le modèle du présent et accommodaient tous les noms à la mode française ? On peut espérer que le respect de la vérité dans les détails découle de la volonté d'être véridique dans les questions importantes. On est aussi surpris par l'ironie de La Bruyère à l'égard de ***« la vénérable Antiquité »,*** lorsqu'on sait que dans la ***Querelle des Anciens et des Modernes,*** qui éclate dans la période où paraissent les ***Caractères,*** il prend nettement parti pour les Anciens contre les Modernes. Il est fâcheux, pour un sujet de Louis XIV, de n'avoir pas vu Versailles et de ne pas désirer le voir, mais, pour un « Philosophe », il serait aussi regrettable de ne pas connaître l'Antiquité, de manquer du sens du relatif et de sous-estimer l'évolution des civilisations. L'érudition regardée du dehors fait souvent sourire. Comment le profane dans une pierre reconnaîtrait-il un fossile, dans une moisissure de Roquefort un antibiotique, dans un morceau de galène un détecteur d'ondes ? Ce sont souvent des spécialistes, et des spécialistes fanatiques, qui ont fait progresser la science. Aux yeux de son voisin, Archimède était peut-être un maniaque, comme Hermagoras.

COMMENTAIRE. — L'opposition entre la culture générale et le savoir spécialisé est-elle irrémédiable ?

En fait, dès le XVIIe siècle, de nombreux savants sentent le besoin de ne pas verser dans les excès d'Hermagoras : Pascal, Descartes, Roberval, Mariotte ne sacrifient pas leur curiosité généralisée à l'approfondissement d'un domaine restreint. De nos jours, le progrès de la science rend inéluctable une spécialisation plus poussée. Au grand scandale de La Bruyère, Hermagoras n'embrasserait pas l'histoire des Mèdes, des Babyloniens et des Egyptiens, mais se contenterait de l'un de ces peuples, et pendant une période déterminée. Chaque science se fragmente en secteurs, qui se subdivisent eux-mêmes. La spécialisation industrielle a suscité la spécialisation intellectuelle avec tous ses avantages, mais aussi ses limites : une efficacité indéniable, mais parfois aussi des aberrations, dont le bon sens populaire se scandalise avec raison. Une société composée uniquement de spécialistes ressemblerait vite à un assemblage de machines. Fort heureusement, plusieurs facteurs s'opposent à cette spécialisation inhumaine. En Europe, et particulièrement en France, les études secondaires précèdent la spécialisation et apportent une formation générale de base. Les littéraires n'ignorent pas systématiquement les Sciences, ni les scientifiques les Lettres. Il en résulte qu'avec un peu de volonté l'érudit et le spécialiste peuvent sortir de leur fief et explorer d'autres branches du savoir. D'ailleurs, pourraient-ils progresser dans leur étroite voie sans recourir aux spécialistes des autres sciences ? En effet, en même temps que les sciences exigent toujours plus de spécialisation, elles ont de plus en plus besoin les unes des autres. Si Hermagoras veut découvrir les ruines de Babel, il lui faut emprunter l'avion et prendre des photos du haut du ciel. Le biologiste est désarmé sans

l'aide du chimiste et du physicien; l'industriel à son tour implore Hermagoras : avant de creuser ses puits, le « pétrolier » interroge le botaniste et le micropaléontologiste. Un grain de pollen fossilisé, une malformation d'un minuscule coquillage, révèlent une nappe gigantesque de naphte. C'est dans l'utilisation des découvertes qu'un esprit vaste et ouvert retrouve l'avantage, ainsi que dans leurs applications à l'homme.

CONCLUSION. — Le portrait de La Bruyère est un chef-d'œuvre d'esprit et c'est une mise en garde contre les excès d'une érudition qui déshumanise le savant. Les Temps modernes, comme ceux d'autrefois, ont besoin d'un humanisme, différent sans doute de celui du passé, mais sauvegardant toujours son but essentiel : l'enrichissement intellectuel et moral de l'homme. Dans cet humanisme, l'érudition a sa place, et, comme le notait Renan, ***« l'humilité des moyens qu'elle emploie... ne saurait être un reproche... Aucune recherche ne doit être condamnée dès l'abord comme inutile ou puérile; on ne sait ce qui en peut sortir, ni quelle valeur elle peut acquérir d'un point de vue plus avancé. » (L'avenir de la Science.)***

Les trois sortes de lectures.

Vous expliquerez et commenterez la remarque suivante de La Bruyère :

« Les sots lisent un livre et ne l'entendent point; les esprits médiocres croient l'entendre parfaitement; les grands esprits ne l'entendent quelquefois pas tout entier : ils trouvent obscur ce qui est obscur, comme ils trouvent clair ce qui est clair; les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l'est point, et ne pas entendre ce qui est fort intelligible. » (Des ouvrages de l'esprit, remarque 35.)

INTRODUCTION. — Dans le chapitre ***Des ouvrages de l'esprit,*** La Bruyère examine le métier d'écrivain et les rapports de l'auteur et du public. Si l'auteur est souvent vaniteux et vise le succès immédiat plutôt qu'une réputation durable fondée sur le mérite, peu de lecteurs sont capables d'apprécier un ouvrage, car la plupart jugent, eux aussi, avec leur vanité et non avec leur raison : ***« Les sots lisent un livre... etc. ».***

EXPLICATION. — La Bruyère distingue quatre catégories de lecteurs, non d'après leur rang social, mais selon la qualité de leur esprit. Pour les ***sots,*** c'est tout simple : la lecture ne va pas au-delà des mots, le sens échappe; s'ils lisent, c'est que la lecture fait partie des usages, mais, s'ils l'osaient, ils imiteraient Chrysale et utiliseraient Plutarque comme presse à rabats. L'auteur n'a pas à se préoccuper d'eux, puisqu'il n'y a pas de remède : ils sont pour toujours fermés aux ouvrages de l'esprit.

Les ***esprits médiocres,*** plus nombreux, sont aussi plus dangereux, ils entrevoient une partie du dessein de l'auteur, ou superficiellement, le

sens général. Cette connaissance, incomplète et de surface, satisfait leur amour-propre et les empêche d'approfondir le sens, surtout si l'ouvrage présente quelque difficulté de forme. Ils jugent donc le livre d'après ce premier contact, n'en discernent pas l'élévation et l'estiment médiocre, comme eux-mêmes. Ils ne conçoivent pas qu'un ouvrage, qui a demandé des années de méditation pour le fond et de travail acharné pour la forme, renferme une multiplicité de sens, dont certains restent insaisissables pour la critique; à plus forte raison sont-ils incapables d'en juger l'originalité, car il faut déjà un jugement éclairé, du goût et de la culture pour apercevoir le mérite d'autrui. Déjà Pascal l'avait noté : ***« A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux. Les gens du commun ne trouvent pas de différence entre les hommes. »***

Mais la société n'est pas composée uniquement de médiocres. Les ***« grands esprits »,*** beaucoup plus modestes et prudents que les médiocres, ne s'imaginent pas comprendre toutes les beautés d'un chef-d'œuvre, mais, doués de bon sens, exempts d'amour-propre, ils s'efforcent d'en voir les qualités et les défauts avec impartialité. Dès qu'un écrivain aborde les problèmes essentiels à l'homme, peut-il éviter toujours l'obscurité ? Le grand esprit avoue qu'il y a des mystères incompréhensibles pour sa raison, de même, il reconnaît que l'auteur n'a pu les élucider. Réciproquement, il ne cherche pas de mystère où il n'y en a pas, et n'invente pas des intentions auxquelles l'écrivain n'a jamais songé. Toujours dans le vrai, il ne tombe pas dans la faute que condamne Pascal, lui aussi, de faire grand ce qui est petit, et petit ce qui est grand. Les ***grands esprits*** sont donc seuls capables d'apprécier les livres, de les louer comme il convient, et d'en tirer le profit désirable.

Restent les « beaux esprits », c'est-à-dire les professionnels de l'esprit qui font la roue dans les salons ou chez les libraires, se vantent d'avoir des lumières sur tout et jugent tout de travers. Ceux-ci ne pensent qu'à étonner par leur vivacité et briller aux dépens de l'ouvrage qu'ils lisent. Prétentieux, maniérés et bornés, que peuvent-ils connaître d'une œuvre fondée sur la connaissance exacte du cœur humain ? Leur domaine, ce sont les sonnets précieux d'Oronte ou de Trissotin. Avec Philaminte, ils admirent la plate cheville de ***« quoi qu'on die »,*** mais ont peut-être traité ***Polyeucte*** d'ennuyeux sermon. Ce sont ces têtes légères que Molière a poursuivies de ses moqueries et qu'il a caricaturées avec tant de verve dans le personnage d'Acaste :

> ***Pour de l'esprit, j'en ai sans doute, et du bon goût***
> ***A juger sans étude et raisonner de tout...***

Le bel esprit se renforce parfois de pédantisme; il devient Vadius... ou Scudéry; répandu dans le monde, sûr de lui, il peut fausser le goût du public, faire louer des sottises et nuire aux chefs-d'œuvre, mais la postérité venge ceux-ci en leur rendant l'estime des esprits justes.

COMMENTAIRE. — La remarque de La Bruyère procède à la fois d'une expérience personnelle et d'une observation générale. En effet, La Bruyère s'est toujours défendu d'être un simple auteur, qui ***« donne quelque tour à ses pensées »*** par vanité. Loin d'être un ***« bel esprit »,*** il reven-

dique le titre de « ***Philosophe*** » et se propose non d'amuser ou d'étonner, mais d'instruire. Comment n'exigerait-il pas des lecteurs plus qu'un éloge distrait ou qu'une critique désinvolte ? Il demande des hommes « ***un plus grand et un plus rare succès que les louanges, et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs*** ». Au sérieux du livre doit correspondre le sérieux des lecteurs, ainsi que leur volonté de perfection morale; c'est faire de la lecture non un divertissement, mais un exercice moral; la plus belle des récompenses, celle des esprits supérieurs, c'est qu'ils « ***admirent peu*** », mais qu'ils « ***approuvent*** ».

Le succès très vif des ***Caractères*** a prouvé à La Bruyère que cette communauté de vues existait entre le public et lui, mais peut-être souffrait-il à la pensée que la majorité des lecteurs s'amusait des traits piquants et s'ingéniait à découvrir les modèles, plutôt que de réfléchir aux moyens de se corriger. Lui-même a reconnu qu'il était difficile et périlleux de se faire une place entre les ***Pensées*** de Pascal et les ***Maximes*** de La Rochefoucault. Son ouvrage, « ***moins sublime que le premier et moins délicat que le second, ne tend qu'à rendre l'homme raisonnable, mais par des voies simples et communes*** ». Aussi les sots et les « ***esprits médiocres*** » ont vu seulement la satire ou la peinture du siècle sans deviner le Philosophe, qui dénonce aussi bien les vices de la société que les travers des particuliers, médite sur les dialogues de Platon et calcule « ***les distances de Saturne à Jupiter*** » Voltaire, que le chapitre sur les ***esprits forts*** a dû irriter, affirme avec légèreté que le succès du livre s'évanouira avec la génération qu'il a attaquée; Vauvenargues, plus nuancé, dans un parallèle entre La Bruyère et La Rochefoucauld, met en doute les qualités du penseur : « ***La Bruyère était un grand peintre : il n'était peut-être pas un grand Philosophe.*** » Avant eux, combien de contemporains de La Bruyère avaient dû insinuer qu'il n'était qu'une mauvaise langue ? Sa réplique est une réfutation, une critique des critiques.

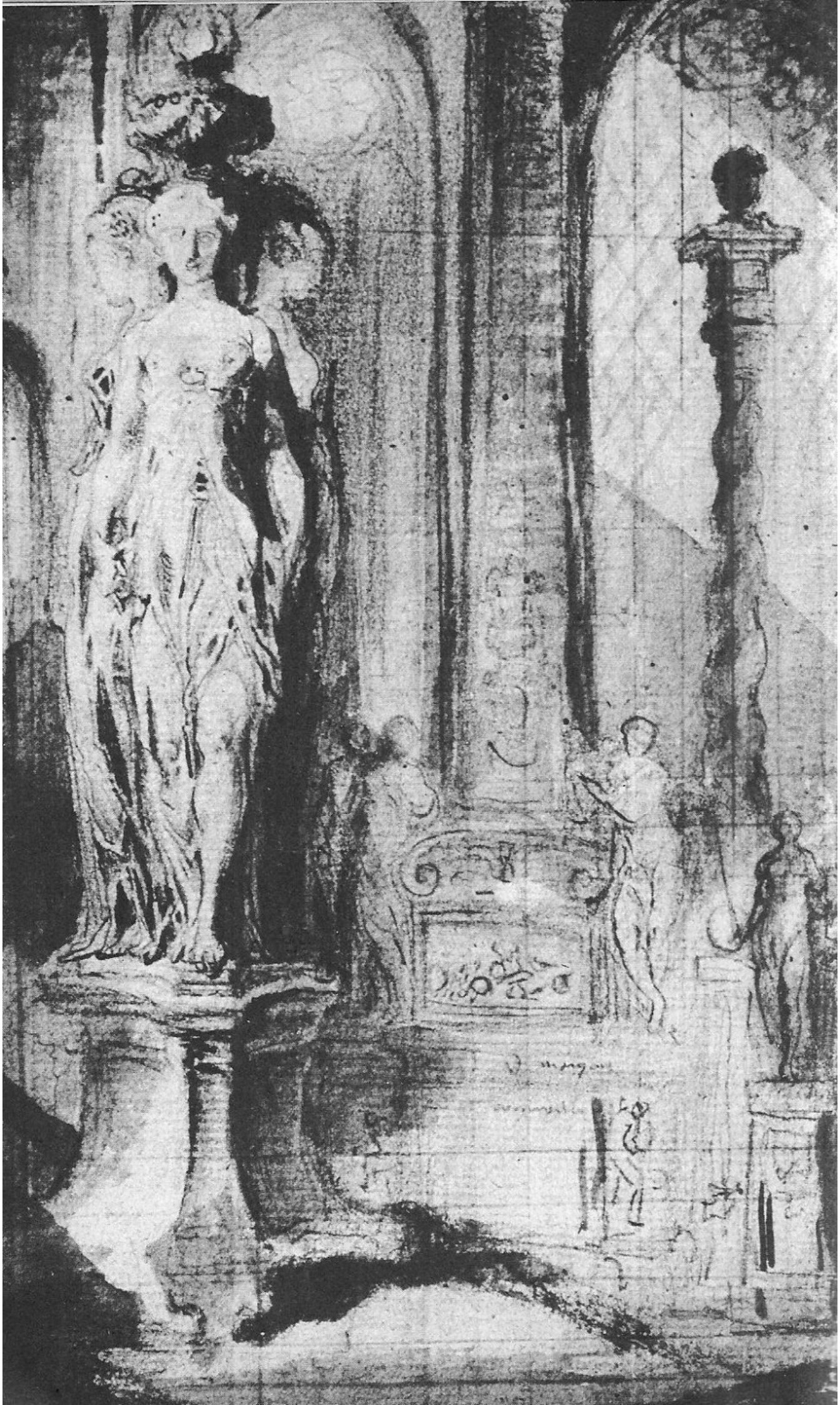
Mais la pensée dépasse le cas particulier de La Bruyère, s'applique au XVIIe siècle tout entier et même à toute époque; elle pose le problème de la critique, art si délicat. Montaigne, dans les ***Essais,*** remarque que les poètes sont plus nombreux que les critiques, ces derniers voulant toujours saisir la poésie par la raison et la manquant. Il faut au critique à la fois l'imagination créatrice, la sympathie avec l'œuvre et un jugement objectif et éclairé, qualités rarement conciliées. La Bruyère se souvient de toutes les cabales, qui ont attaqué les œuvres nouvelles des classiques, de la querelle du ***Cid*** à la Cabale de ***Phèdre,*** de la querelle de l'***Ecole des Femmes*** à celle du ***Tartuffe***. Le conflit des Anciens et des Modernes, par la violence des injures et le manque d'objectivité, ne comporte-t-il pas une bonne part d'animosité personnelle entre Perrault et Boileau ? L'erreur est toujours la même : le critique cherche à se faire valoir lui-même, sans mettre en valeur l'ouvrage critiqué, il rabaisse au lieu d'expliquer. Aucun chef-d'œuvre ne peut résister à ce parti pris de dénigrement : « ***Il n'y a point d'ouvrage si accompli qui ne fondît tout entier au milieu de la critique, si son auteur voulait en croire tous les censeurs, qui ôtent chacun l'endroit qui leur plaît le moins.*** » D'autres lecteurs, mieux disposés, mais timides n'osent déclarer leurs impressions et attendent la réaction des dispensateurs de célébrité; ils n'osent se compromettre en approuvant des ouvrages d'un auteur inconnu ou d'un genre nouveau : « ***ces gens laissent échapper les plus belles occasions***

de nous convaincre qu'ils ont de la capacité et des lumières, qu'ils savent juger, trouver bon ce qui est bon, et meilleur ce qui est meilleur ». Les critiques sont les premières victimes de leur manque de jugement; la querelle du *Cid* ridiculise Chapelain et Scudéry; les adversaires de Molière et de Racine non seulement apparaissent aux yeux de la postérité comme de mauvais juges, mais comme des sots. C'est que « *le plaisir de la critique nous ôte celui d'être vivement touchés de très belles choses* ».

Depuis La Bruyère, le cercle des lecteurs s'est considérablement élargi, et, par suite, le rôle de la critique est devenu plus important, car la culture des lecteurs n'a pas augmenté en fonction de leur nombre. Aussi, au XIXe siècle, s'est-il constitué une critique destinée à éclairer le grand public. Le critique est un lecteur privilégié, qui s'efforce de comprendre et d'estimer à son prix le nouvel ouvrage. C'est ainsi que Sainte-Beuve et Taine établissent des méthodes pour apprécier le mérite de l'œuvre, en l'expliquant en fonction de l'auteur, du milieu et de l'époque, ce qui ne rend pas compte de l'originalité absolue du chef-d'œuvre, mais en facilite l'accès et oriente l'attention du public. On ne peut oublier que c'est à Sainte-Beuve que nous devons de ne pas ignorer Ronsard.

CONCLUSION. — Aucune époque n'est dépourvue de sots, ni d'esprits médiocres, mais il est rare que d'authentiques chefs-d'œuvres ne triomphent pas de l'incompréhension ou du parti pris. Combien compte-t-on de « chefs-d'œuvre inconnus » ? La Bruyère, comme Boileau, pouvait faire confiance à l'approbation de la postérité. Auteur et lecteurs, par-delà les générations, s'estiment et se comprennent, quand le premier a visé à la perfection, et que les seconds cherchent à la fois leur plaisir et leur instruction : « *Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son siècle songe plus à sa personne qu'à ses écrits : il faut toujours tendre à la perfection, et alors cette justice qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre.* »

LE XVIIIe SIÈCLE



I. - Fontenelle (1657-1757).

Vérité ou vraisemblance au théâtre ?

Fontenelle disait qu'au théâtre, « *où tout est feint, il faut nécessairement que le vraisemblable prenne la place du vrai* ». Vous expliquerez, discuterez et commenterez cette opinion à l'aide d'exemples précis.

INTRODUCTION. — De nos jours, Fontenelle est surtout connu par son scepticisme philosophique *(Histoire des Oracles)* et par ses anticipations scientifiques *(Entretiens sur la pluralité des Mondes)*. Mais Fontenelle commença sa longue carrière par la poésie et le théâtre. Neveu de Pierre et de Thomas Corneille, auteur de tragédies, de comédies et d'opéras, il peut prendre position, en connaissance de cause, dans un débat, qui, autant que les règles des unités, divisa auteurs et théoriciens du XVIIe siècle.

EXPLICATION. — Admettant comme un postulat qu'au théâtre tout est fiction, Fontenelle en déduit comme une conséquence inéluctable la substitution du vraisemblable au vrai. Mais comment entendre ces deux termes ? Le *vrai* étant ce qui existe dans la réalité, le *vraisemblable* en est une image atténuée, une simple apparence. Le vrai appartient à l'histoire, tandis que le vraisemblable, se situant dans le possible, est du domaine de la psychologie. La vraisemblance dramatique consiste donc à ne pas choquer les croyances et le goût des spectateurs, à ne rien présenter d'extraordinaire et à se conformer au bon sens. Fontenelle est en plein accord avec l'abbé d'Aubignac, qui affirmait dans sa *Pratique du Théâtre* la nécessité d'obéir aux bienséances : « *C'est une maxime générale que le vrai n'est pas le sujet du théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues.* » Et de citer comme exemple de vérité à rejeter Néron faisant ouvrir le cadavre d'Agrippine. Ainsi, le vraisemblable dans certains cas restreint ou édulcore le vrai; en revanche, il laisse l'imagination libre d'inventer des sujets et des actions, à condition que les pensées, les passions et les propos des personnages soient appropriés à leur rang, leur âge et leur situation. Sous cette réserve capitale, le champ du vraisemblable est aussi vaste que le cœur humain.

DISCUSSION. — L'opposition entre le vrai et le vraisemblable est-elle aussi indispensable au théâtre que l'estime Fontenelle ?

G. de Saint-Aubin, Etude de Sculptures, par G. Pillon (cl Giraudon).

1. Part de vérité. — Sans doute, le théâtre est-il le royaume de la fiction. La disposition de la salle, l'agencement de la scène, les décors, la mise en scène, les costumes, le maquillage des acteurs, l'étroitesse du plateau, la durée de la représentation réduite à environ deux heures, le rythme accéléré des péripéties, la diction des interprètes, tout est organisé en vue de l'illusion, tout révèle un monde à part, volontairement séparé de la réalité. Le public, non seulement accepte ce dépaysement, mais il l'escompte. Le respect de la vérité du fait est donc secondaire. Les spectateurs savent bien que les rois et les princesses de la scène sont de simples acteurs, que le poignard de carton ne tue pas, et que, le rideau baissé, la vie continuera pour eux. Les larmes qu'ils ont versées sont vite séchées.

Il en va de même pour la comédie, qui ne représente qu'un bref épisode d'une existence entière. Célimène rouvrira-t-elle son salon ? Alceste se retirera-t-il dans son ***désert*** ? M. Jourdain, Argan seront-ils guéris de leur sottise ? A vrai dire, personne ne s'en soucie. Tous ces personnages, dont la présence s'affirme si despotiquement pendant la représentation, s'évanouissent comme les fantômes d'un rêve; le spectateur de nouveau est seul avec ses pensées et ses soucis, regrettant que l'illusion soit si vite dissipée.

Il est exact qu'après 1660 la doctrine de la vraisemblance l'emporte sur celle de la vérité dans la tragédie. Corneille, pour justifier des sujets hors du commun, avait invoqué l'autorité de l'histoire et affirmé que les grands sujets ***doivent toujours aller au-delà du vraisemblable.*** Mais Racine critique cette conception et, dans la préface de ***Bérénice,*** réplique que seul le **vraisemblable** ***touche dans la tragédie.*** La pièce même de ***Bérénice*** démontre le bien-fondé de sa doctrine. C'est ce même souci de vraisemblance qui conduit Racine à retoucher l'histoire ***(Britannicus)*** ou la légende ***(Iphigénie, Phèdre)*** pour les mettre au goût du temps. Le merveilleux païen se concilie avec la psychologie chrétienne. Phèdre devient contemporaine de Louis XIV, comme d'Euripide et de Minos. Hippolyte, amoureux d'Aricie, paraît même plus à l'aise à la cour de Versailles que dans les forêts de l'Attique. A la limite, le vraisemblable peut même s'opposer au vrai.

D'autre part, l'échec de tentatives ultérieures pour introduire plus de vérité dans le spectacle et dans la structure des pièces confirme également la position de Fontenelle. Quoi de plus raisonnable et de mieux intentionné que les dissertations de Diderot et de Beaumarchais sur le drame sérieux ? Il fallait bannir les rois et les héros antiques et les remplacer par des bourgeois de l'époque, faire régner sur la scène la vérité et la vertu. Mais ni ***Le Père de Famille***, ni ***Le Fils naturel,*** ni ***Eugénie*** ne convainquirent les spectateurs du XVIIIe siècle. La révolution romantique proclame la nécessité de revenir à ***la vérité et à la nature*** dans l'art, mais ni Victor Hugo, ni Vigny n'appliquent à la lettre ce programme. Hugo définit le théâtre comme un ***point d'optique*** qui donne plus de relief au réel, Vigny subordonne la ***vérité de fait*** à la **vérité artistique.** Le drame historique, en dépit de la couleur locale et d'une mise en scène plus riche et plus vraie que celle de la tragédie, dut surtout ses brillants succès à ses qualités poétiques.

Le declin rapide du théâtre réaliste et de la mise en scène « vraie » d'Antoine, le succès durable du décor discret et suggestif préconisé par l'école de Dullin et de Copeau montrent que les mêmes problèmes se posent à notre époque. La scène, comme l'écrit Dullin, est bien « ***un monde hors du monde... elle exige un grossissement, une transposition.*** »

2. Réserves. — Tout n'est pas faux au théâtre, si tout n'est pas réel. Alors que devant un roman le lecteur doit imaginer de toutes pièces les scènes et les personnages, la présence réelle des acteurs, les effets du spectacle, même idéalisé et stylisé, exercent une vive influence sur les sens des spectateurs. Il est d'ailleurs souvent difficile de trouver une limite tranchée entre le vrai et le vraisemblable, et ces mots, qui sont à l'origine de tant de discussions, se confondent parfois dans la pratique. Corneille se recommande du ***vrai,*** mais il adapte ses héros au goût de son temps. Les spectateurs se sont reconnus dans Rodrigue et Chimène; ils ont préféré Cinna à Auguste, Sévère à Polyeucte, parce qu'ils étaient plus ***honnêtes gens***. Si ses pièces ont paru invraisemblables à la génération de 1660, c'est que la mentalité et les modes littéraires avaient évolué. Les tragédies de Racine subiront le même reproche de la part de Stendhal et des Romantiques. Les sujets de Racine sont-ils plus vraisemblables que ceux de Corneille ? Fort heureusement, la situation d'Andromaque, d'Iphigénie, de Phèdre se rencontre rarement dans la vie. La séparation de Titus et de Bérénice doit une partie de son pathétique au rang exceptionnel des deux amants. Avec Titus et Bérénice, c'est l'Occident et l'Orient qui se disent adieu.

Et comment séparer le vrai et le vraisemblable dans l'œuvre de Molière ? Molière peint d'***après nature*** et s'en fait gloire, mais il serait vain de chercher dans la société le modèle réel de ses personnages. Avec ses diverses expériences et observations, il a composé des caractères qui donnent toute l'apparence de la vérité, mais ne sont que vraisemblables. Alceste, Célimène, Tartuffe, M. Jourdain ont un relief supérieur aux atrabilaires, coquettes, hypocrites et nouveaux-riches de la vie. D'autres personnages, comme les ***petits marquis,*** ont disparu de la société, mais conservent toute leur présence à la scène. La vérité et la fiction se confondent dans l'expression artistique.

COMMENTAIRE. — Le vrai et le vraisemblable sont inséparables dans la plupart des chefs-d'œuvre. Les artifices de la scène permettent d'inscrire la vérité des sentiments dans un univers imaginaire. Malgré leurs sources antiques et leurs relations avec le siècle, les pièces de Racine sont hors du temps et se renouvellent à chaque époque. Il importe peu que Phèdre porte une robe Louis XIV, un vague drapé à l'antique ou des volants fidèlement reproduits des vases crétois, si les souffrances de la malheureuse bouleversent toujours les spectateurs. La réalité la plus stable d'une pièce demeure le texte. Les comédies de Marivaux et de Musset montrent combien le mélange d'irréel et de réel est apprécié par un public toujours avide d'évasion. Les premières furent données au théâtre italien, cadre factice et éphémère; la plupart se préoccupaient peu de peindre la société et réunissaient dans le même jeu des personnages distingués et des bouffons vulgaires. On considère cependant Marivaux comme un témoin de cette civilisation raffinée, où le cœur et l'esprit rivalisaient de grâce. Le « marivaudage » a même conquis les vastes scènes de la Comédie Française et du T. N. P. Les pièces de Musset étaient destinées à la lecture, et cependant elles sont les plus scéniques du répertoire romantique. Or, le passage du réel à l'irréel est constant soit dans le décor, soit dans la peinture des personnages. De nos jours, Giraudoux est passé maître dans l'art de rassembler dans une même atmosphère dramatique la fantaisie du rêve et les

croquis réalistes : le fantôme d'*Intermezzo* introduit une redoutable aspiration au néant dans l'existence un peu ridicule, mais pleine de vie, d'une petite ville de province. Le spectateur, comme Isabelle, hésite entre le Don Juan des Enfers et le Contrôleur des contributions.

CONCLUSION. — La remarque de Fontenelle détruit avec raison toute tentation d'un réalisme sans choix. Le théâtre est en partie fiction, mais il n'exercerait pas une emprise aussi vive si le vrai ne servait pas de support au vraisemblable. Comme le dira Hugo : « ***Le Théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons... — C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle.*** »

II. - Montesquieu (1689-1755).

Montesquieu, critique des poètes lyriques.

★ **Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Montesquieu.**

« Voici les lyriques, que je méprise autant que j'estime les autres, et qui font de leur art une harmonieuse extravagance. »

(Lettres persanes, CXXXVII).

INTRODUCTION. — Montesquieu ne promène pas seulement son Persan dans les cafés, les salons, et les spectacles parisiens, mais encore dans la bibliothèque d'un couvent, ouverte au public. Un religieux guide Rica à travers les différents secteurs de la bibliothèque, procédé facile pour dire son mot sur chaque genre d'ouvrage. Après avoir passé en revue les livres de dévotion, de grammaire, de médecine, d'histoire, etc., le bibliothécaire s'arrête devant le rayon des poètes. Il exécute rapidement les poètes épiques, loue les poètes dramatiques. *« les maîtres des passions »*, et tourne en ridicule les lyriques : *« Voici les lyriques... une harmonieuse extravagance. »*

EXPLICATION. — Dans un livre spirituel et léger comme les *Lettres persanes,* cette condamnation véhémente des poètes lyriques surprend. Pourquoi encourent-ils **le mépris** du porte-parole de Montesquieu ? L'admiration pour les auteurs tragiques et comiques entraîne-t-elle l'aversion pour la poésie lyrique ? La seconde partie de la phrase explique la position du critique : alors que les tragédies et les comédies, par la connaissance du cœur humain, agissent sur les sentiments du public et lui donnent du plaisir, les lyriques ne chantent que pour eux-mêmes, négligent le réel pour s'évader dans un monde imaginaire. L'harmonie de leurs vers est factice et ne s'accorde pas avec la raison. Le poète lyrique ne compose que dans les transes de l'inspiration, et vaticine comme la Pythie de Delphes. Cette **« extravagance »** est anachronique au siècle des Philosophes; une forme, même harmonieuse, n'a de valeur que si elle ne choque pas le bon sens.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul passage des *Lettres persanes,* qui s'en prenne à la poésie. Dans la *Lettre XLVIII,* Montesquieu raille la gaucherie du

poète dans le monde. Le personnage fort mal habillé que Rica remarque dans un salon est un poète. « ***Le grotesque du genre humain*** ». Le compagnon du Persan ajoute : « ***Ces gens-là disent qu'ils sont nés ce qu'ils sont. Cela est vrai, et aussi ce qu'ils seront toute leur vie, c'est-à-dire presque toujours les plus ridicules de tous les hommes. Aussi ne les épargne-t-on point : on verse sur eux le mépris à pleines mains.*** » Ainsi le jugement de l'homme du monde et celui du bibliothécaire sont identiques : comme hommes et comme artistes, les poètes méritent le « ***mépris*** ».

Tout ce qui participe de la poésie est aussi vain. La querelle des Anciens et des Modernes à propos d'Homère n'est qu'un passe-temps pour désœuvrés. Les poètes et leurs admirateurs, les « beaux esprits » sont méprisables parce qu'ils « ***ne se rendent pas utiles à leur patrie*** » (***Lettre XXXVI***). La poésie est donc une offense à la raison, une puérilité démodée à une époque où tous les talents doivent concourir à assurer la victoire des « ***Lumières*** » et participer au progrès moral, économique et social.

DISCUSSION. — Comment les railleries de Montesquieu se justifient-elles ? Le discrédit du « langage des dieux » est-il général au XVIIIe siècle ?

1. L'évolution historique. — Alors qu'au XVIe siècle, le lyrique Ronsard non seulement chante ses amours, mais intervient dans le conflit entre les Catholiques et les Protestants, exhortant les rois et les peuples à la concorde (cf. ***Discours***), alors que sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII Malherbe se fait le héraut de la paix recouvrée, qu'au temps des « ruelles » les poètes paradent dans la haute société, à la fin du XVIIe siècle une partie des intellectuels se détache de la poésie et lui préfère la prose, plus propre à l'expression des idées. Fénelon accuse la rime de faire perdre de la variété et de la facilité au poème; La Motte-Houdart regrette que les tragédies de Racine ne soient pas écrites en prose et condamne les odes : « ***La rime et la mesure sont toujours des entraves pour la justesse.*** » Fontenelle souhaite que les poètes modernes soient « ***plus philosophes que poètes*** ». Les uns et les autres proscrivent l'enthousiasme, cette inspiration divine, cette exaltation qu'un Ronsard considérait comme le privilège du vrai poète. Voltaire, qui défend la poésie et la définit « ***la musique de l'âme*** », n'ose lui sacrifier la raison : « ***Je n'estime la poésie qu'autant qu'elle est l'ornement de la raison.*** » Les poètes doivent avoir un « ***enthousiasme raisonnable*** », comme si l'imagination pouvait se régler sur les principes de la logique ou les théorèmes de la géométrie !

Sans doute, à l'époque des ***Lettres persanes,*** les poètes ne sont pas tous ces pauvres hères que les salons bafouent, mais le poète, s'il veut être applaudi dans le monde, doit renoncer aux grandes envolées lyriques et se contenter d'une muse moins ambitieuse. Le modèle du genre, badinage de l'intelligence plutôt que du cœur, est la poésie de Voltaire, dont tout le XVIIIe siècle raffola : beaucoup de raison, mais peu d'enthousiasme.

2. La poésie et la philosophie. — Si l'on admet que la raison doit supplanter le sentiment, et que tout l'effort de l'intelligence vise à découvrir les lois de l'Univers et à organiser la société des hommes, la position de Montesquieu est invulnérable. La poésie apparaît comme un ornement superflu, et il est difficile au poète de s'exalter en énonçant une loi physique. Les émules de Lucrèce au XVIIIe siècle ont composé des poèmes ingénieux, mais qui n'ont de la poésie que la rime et la mesure. Les

prosateurs, en revanche, ont associé la justesse et l'agrément. Des ***Entretiens sur la pluralité des mondes*** à ***Micromégas,*** la philosophie scientifique a suscité des œuvres solides et plaisantes. A partir de 1750, la lutte philosophique devient de plus en plus ardente. ***L'Esprit des Lois,*** l'***Encyclopédie,*** les ***Discours*** de J.-J. Rousseau, le ***Dictionnaire philosophique*** de Voltaire, l'***Histoire naturelle*** de Buffon occupent la première place. Les rapports étroits entre les écrits philosophiques et la vie politique, les premières réformes, qui sont la conséquence directe de la campagne philosophique, détrônent la poésie. Les effusions du cœur, les violences de la passion elles-mêmes s'expriment en prose, dans ***La Nouvelle Héloïse*** ou ***Les Confessions.*** C'est donc non seulement les contemporains des ***Lettres persanes,*** mais une grande partie du siècle, qui considère le lyrisme comme une ***« harmonieuse extravagance »***.

3. Résurrection du lyrisme. — Rica ne pouvait deviner que la raison lasserait, que les âmes éprises d'idéal rejetteraient l'esprit comme une profanation et diraient avec Chénier : ***« Le cœur seul est poète. »*** André Chénier, pourtant si engagé dans son siècle et si peu mystique, retrouve l'essence de la poésie lorsqu'il affirme que ***« la naïveté est le point de perfection de tous les arts »***. Certes, la naïveté du poète n'est pas celle de l'ignorant. Formé par les lettres classiques, helléniste érudit et admirateur de la philosophie, André Chénier ne renie pas un riche héritage intellectuel. Mais il sait aussi retrouver un regard neuf devant le monde extérieur et devant le monde intérieur. La Grèce pour lui recouvre sa jeunesse éternelle, aussi vraie de nos jours que du temps d'Homère. Lorsqu'il est victime de la Révolution, dont il a célébré les débuts, c'est la poésie qui venge son cœur opprimé. ***La Jeune Captive,*** les ***Iambes*** conservent la forme harmonieuse des poèmes traditionnels, mais quelle mélancolie et quelle flamme dans ces vers si exactement mesurés ! Aucune feinte, aucune attitude chez le poète. Son destin ne fait qu'un avec ses poèmes. Aussi, lorsque, après la tourmente, on édite l'ensemble de ses œuvres, les Romantiques, négligeant toutes les divergences de forme, le saluent comme le rénovateur de la poésie et le précurseur de leur mouvement. Tout le XIXe siècle s'inscrit en faux contre la définition ironique de Montesquieu. L'épopée, que l'on pouvait croire enterrée avec Homère et Virgile, s'épanouit avec Lamartine, Hugo et Vigny. Des ***Méditations*** aux ***Contemplations,*** le lyrisme se développe avec une richesse supérieure même à celle de la Renaissance. Il aborde les plus graves sujets, ceux mêmes devant lesquels la philosophie hésite. L'homme devant la Nature, l'Amour et la Mort est le thème sans cesse repris sans jamais être épuisé. Vigny réconcilie la pensée et la philosophie dans ***Les Destinées*** : l'harmonie des vers apporte à la pensée un mystère et une envolée que la prose atteint rarement. Depuis le Romantisme, et malgré une expansion scientifique et philosophique sans cesse en progrès, le lyrisme survit; son inutilité matérielle semble même une garantie de vitalité.

CONCLUSION. — Le lyrisme, au début du XVIIIe siècle, a perdu sa flamme et sa sincérité. La tragédie et la comédie ont éclipsé l'ode. L'engouement pour une philosophie rationaliste, le persiflage des salons expliquent le déclin passager du lyrisme. Montesquieu lui-même était trop occupé de problèmes historiques et juridiques pour se laisser aller au rêve. Mais il a eu tort de conclure à la disparition du lyrisme et au triomphe exclusif de la raison.

Montesquieu, critique des romans.

★ Vous expliquerez, discuterez et commenterez la remarque suivante de Montesquieu :

« Vous voyez ici les romans, dont les auteurs sont des espèces de poètes, qui outrent également le langage de l'esprit et celui du cœur : ils passent leur vie à chercher la nature et la manquent toujours, et leurs héros y sont aussi étrangers que les dragons ailés et les hippocentaures. » (*Lettres persanes,* CXXXVII.)

INTRODUCTION. — Montesquieu, dans les ***Lettres persanes,*** ne se contente pas de dessiner des croquis satiriques des mœurs parisiennes ou d'attaquer des institutions qu'il juge périmées. Le cadre, si souple et si commode, du roman épistolaire lui permet de donner son avis sur toutes les formes de l'actualité, notamment en matière de littérature. Rica, après avoir visité les salons et les cafés, se rend dans une bibliothèque publique : ***« J'allai voir l'autre jour une grande bibliothèque dans un couvent de dervis, qui en sont comme les dépositaires, mais qui sont obligés d'y laisser entrer tout le monde, à certaines heures. » (Lettre CXXXIII.)*** C'est l'occasion de ridiculiser les ouvrages de théologie : ***« Ces auteurs n'ont point cherché dans l'Ecriture ce qu'il faut croire, mais ce qu'ils croient eux-mêmes. » (Lettre CXXXIV),*** les livres de médecine, dont le fatras ***« ne guérit ni le malade de son mal, ni le médecin de son ignorance » (Lettre CXXXV),*** d'esquisser une histoire des divers peuples d'Europe ***(Lettre CXXXVI),*** enfin de dauber sur les poètes, dont le métier ***« est de mettre des entraves au bon sens ».*** Les auteurs de romans ne valent pas mieux; ce sont, en quelque sorte, des poètes en prose : ***« Vous voyez ici les romans... hippocentaures. »*** Ainsi, seuls les historiens ont droit à l'indulgence de Rica, parce qu'ils traitent de la réalité, alors que les autres beaux esprits s'égarent dans la fiction.

EXPLICATION. — Il est difficile d'être plus méprisant à l'égard des romanciers que de les traiter d'***espèces de poètes.*** La poésie, ce ***langage des dieux*** si honoré au XVIe et XVIIe siècles, est indigne d'être celui des ***Philosophes !*** Aux yeux de Fontenelle, l'agrément de la poésie est surtout ***la difficulté vaincue,*** et l'inspiration est suspecte aux « Philosophes », qui ne reconnaissent que la raison : ***« Enthousiasme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours guidé par la raison, et que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre. »*** Montesquieu partage cette opinion. Il admire les ***poètes dramatiques,*** parce qu'ils sont les ***maîtres des passions,*** mais dédaigne tous les autres, particulièrement les lyriques, qui s'abandonnent à l'imagination et font de

leur art une ***harmonieuse extravagance***. Poète devient synonyme d'amateur de fiction, d'ennemi de la logique et de la vérité. Ces personnages inventés sont hors de la condition humaine, car l'auteur, pour faire valoir ses dons, ***« outre également le langage de l'esprit et celui du cœur »***. Les sentiments et les passions ne sont pas dépeints avec naturel, mais analysés avec trop de subtilité. L'amour, qui alimente la plupart des romans, est présenté comme un pur idéal, subjuguant tous les autres sentiments. Après d'invraisemblables péripéties, les amants finissent toujours par s'épouser, en dépit de tous les obstacles. Le roman déforme donc la vie réelle, dont il est aussi éloigné que la poésie. La comparaison ironique de ses héros avec ***« les dragons ailés et les hippocentaures »*** souligne leur caractère fictif. Rica reconnaît d'ailleurs que les romans orientaux sont encore plus faux, puisqu'ils ont recours aux magiciens et aux prodiges. Le roman, qui n'a aucune vérité dans son fonds, ni aucun agrément poétique dans la forme, est un genre bâtard. A une époque où toutes les sciences se développent, où la raison et l'expérience éclairent de leurs « lumières » les mystères de la Nature et font reculer la superstition et la sottise, le roman apparaît comme un vestige d'une tradition dépassée ou comme un divertissement frivole. Le romancier et le poète sont des citoyens inutiles, alors que le Philosophe prépare la cité future.

DISCUSSION. — Quels exemples peuvent justifier la condamnation de Montesquieu ?

Sans invoquer les romans antiques, comme ***Daphnis et Chloé,*** ou les romans de chevalerie, dont le succès dura jusqu'au XVIIe siècle, Montesquieu pouvait songer à l'***Amadis des Gaules,*** adapté de l'espagnol par Herberay Des Essarts et surtout aux romans « précieux », à l'***Astrée*** (1607-1627), d'Honoré d'Urfé, qui continue à être lue au début du XVIIIe siècle. Ses personnages principaux, Astrée et Céladon, deviennent les modèles d'une foule de héros de roman, tous tendres, galants, uniquement soucieux de plaire. Dans ce roman pastoral, l'époque, le cadre social, les péripéties sont inventées de toutes pièces. Les imitateurs de d'Urfé, La Calprenède, Comberville, Mlle de Scudéry renchérissent encore sur l'invraisemblance historique, la subtilité psychologique et le maniérisme du langage. Mandane et Cyrus ne ressemblent nullement aux personnages de l'Antiquité, mais idéalisent des contemporains, Mlle de Longueville et Condé. Dans ***Clélie,*** « histoire romaine », les héros de la Rome primitive sont aussi diserts et galants que les habitués des « ruelles ». Personne n'est dupe du subterfuge, mais on aime échapper au monde réel pour vivre avec des êtres imaginaires. Mme de Sévigné se délasse des ouvrages austères de ses amis jansénistes par la lecture de ***Clélie,*** dont elle attend les tomes successifs avec impatience. La critique de Sorel ***(Le Berger extravagant),*** de Scarron ***(Le Roman comique),*** de Furetière ***(Le Roman bourgeois)*** et de Boileau ***(Dialogues des héros de roman)*** met en évidence à la fois la vogue des romans près du public et leur condamnation par les écrivains épris de vérité. Du point de vue moral, Bossuet s'inquiète de cette évasion du monde réel, qui révèle un manque de courage devant les épreuves de la vie et un penchant pour les illusions des passions. Les railleries de Montesquieu s'expliquent donc par un grand nombre de romans célèbres au XVIIe siècle, et confirment les critiques des Classiques.

Cependant, tous les romans antérieurs ou contemporains méritent-ils le mépris du « Philosophe » ? Le XVIIe siècle montre une exception de poids dans ***La Princesse de Clèves,*** où, avec une extrême simplicité de moyens, sans employer ni « merveilleux », ni aventures extaordinaires, sans déguiser les personnages en bergers ou en héros antiques, Mme de La Fayette a su peindre le drame de la passion. La vérité psychologique de ce roman est aussi grande que celle des tragédies de Racine. Ni le langage ***de l'esprit,*** ni celui ***du cœur*** n'y sont outrés. Il est d'ailleurs curieux de voir l'auteur des ***Lettres persanes*** condamner un genre où il a si brillamment réussi. Les Persans ont donné cours à de multiples imitations et ont montré la voie aux contes philosophiques de Voltaire. La fiction, lorsqu'elle s'associe à l'observation et à l'esprit critique, peut devenir une arme efficace et une œuvre d'art.

Le veritable roman ne tourne pas toujours le dos à la vie réelle. ***La Vie de Marianne*** de Marivaux, le ***Gil Blas*** de Lesage, ***Manon Lescaut*** de l'abbé Prévost indiquent assez que le roman s'efforçait de raconter une aventure vraisemblable située dans un décor réel. Diderot, avec ***Le Neveu de Rameau*** et ***Jacques le Fataliste*** va plus loin encore, puisqu'il met en scène des personnages de son entourage et qu'il les place dans un cadre connu de ses lecteurs. Le début du ***Neveu de Rameau*** constitue un document pris sur le vif sur les cafés au XVIIIe siècle et sur les polémiques musicales. Rousseau, s'inspirant de l'exemple de Richardson, écrit un roman à la fois « romanesque » et vrai dans ***La Nouvelle Héloïse :*** le décor rustique est fourni par ses souvenirs, l'exaltation amoureuse par sa passion pour Mme d'Houdetot, la prédication morale par ses conceptions philosophiques. L'œuvre est donc fort différente des fictions condamnées par Montesquieu Cependant, ces exemples ne sont que d'illustres exceptions. Si l'on avait, comme Daniel Mornet, la patience de lire les douze cents romans, qui précèdent ***La Nouvelle Héloïse,*** peut-être partagerait-on la sévérité de Montesquieu. A plus forte raison, au temps des ***Lettres persanes*** (1721), le roman était-il fort éloigné d'avoir conquis son indépendance, tantôt attiré par le poème épique, tantôt par le théâtre, par le genre pastoral ou par la satire.

COMMENTAIRE. — Mais il était imprudent de le considérer comme une « bergerie » ou un conte des Mille et une Nuits. Le XIXe siècle a vu le prodigieux essor des romans, aux dépens même des « grands genres ». Il est inutile d'en rendre responsable le déclin du goût, la moindre culture d'un public plus étendu, les facilités d'un genre indépendant de toute règle. De Mme de Staël et de Chateaubriand à Marcel Proust, le roman a tenté toutes les voies, et a atteint une perfection artistique qui fait du romancier l'égal du poète. Le romancier n'invente pas un univers fictif, mais, se promenant ***un miroir à la main,*** écrit la chronique de son temps. Julien Sorel est extrait de la ***Gazette des Tribunaux.*** Balzac, s'il est doué d'une imagination aussi généreuse que celle de Victor Hugo, est également un observateur lucide et minutieux. La ***Comédie humaine*** paraît aussi véridique qu'une histoire du siècle. Avec l'école naturaliste, la recherche du reel devient une obsession. Le roman, ***accumulation de petits faits,*** peint des familles au milieu de la société; le romancier n'est plus seulement un observateur, mais un ***expérimentateur.*** L'outrance ne se manifeste plus dans un idéalisme aristocratique, mais dans la vulgarité physique et morale, tout en affectant un but scientifique.

CONCLUSION. — Montesquieu, comme beaucoup de ses contemporains, condamne tout ce qui ne lui paraît pas vrai. Avec le microscope, il a examiné les tissus des êtres vivants; pour étudier les constitutions des divers pays, il est allé les voir sur place. Cette passion de l'expérience explique qu'il repousse toute littérature d'imagination. L'attaque de Rica contre les romans est donc bien plus qu'une boutade : c'est toute la conception utilitaire et positiviste de la philosophie du XVIIIe siècle, qui s'affirme à propos des romans, aussi vains que les fables de la mythologie antique ou que les contes persans. Mais, au XIXe siècle, le romancier sera souvent l'heureux successeur du ***Philosophe*** parce qu'il aura concilié l'imagination et la raison.

Éloge du luxe.

★ Que pensez-vous de l'affirmation suivante de Montesquieu :

« L'oisiveté et la mollesse sont incompatibles avec les arts. »

(Lettres persanes, CVI.)

INTRODUCTION. — Le cadre oriental et le ton léger des ***Lettres persanes*** ne doit pas faire oublier que les sujets les plus importants et les plus variés y sont abordés. **Montesquieu** ne se contente pas de jouir de la société brillante de la Régence, il s'interroge sur le bien-fondé d'une civilisation qui cultive le luxe. Dans la vie réelle, problèmes moraux et problèmes économiques sont continuellement imbriqués. A la condamnation des sciences et des arts prononcée par Rhédi ***(Lettres CV),*** Usbek répond par l'éloge motivé de ceux-ci : ***« L'oisiveté... avec les arts. »***

EXPLICATION. — Le réquisitoire de Rhédi est bref et ses ***arguments*** appartiennent à des ordres différents. **Le premier,** si souvent reproduit, et non sans raison, à notre époque est le mauvais **usage de la science : *« Je tremble toujours qu'on ne parvienne à la fin à découvrir quelque secret qui fournisse une voie plus abrégée pour faire périr les hommes, détruire les peuples et les nations entières. »*** **Le second** est fondé sur **l'Histoire :** les arts sont responsables de la chute des monarchies, la Perse en fournissant l'exemple. **Le troisième** évoque **l'inutilité de la richesse** apparente apportée aux Espagnols par les mines du Nouveau-Monde. Usbek réfute aisément les critiques de Rhédi. Confiant dans la sagesse humaine, il espère que les nations éviteront la destruction par la science, puis il fait l'éloge des arts. L'Histoire offre des exemples contradictoires : les Grecs ont cultivé les arts, ce qui ne les a pas empêchés de vaincre les Perses. Les arts, et par ***arts*** il faut entendre aussi bien les industries de luxe que les beaux-arts, ne fleurissent pas dans l'oisiveté : c'est l'évidence même pour ceux qui s'y appliquent. Les articles de Paris exigent une ingéniosité et une habileté extraordinaires, qui nécessitent un long apprentissage et une activité incessante. Mais ceux qui en jouissent ? La Régence est restée le symbole d'une aristocratie adonnée tout entière aux plaisirs, gaspillant

ses ressources sans en chercher de nouvelles, ou s'adonnant à la spéculation boursière, ce qui ne saurait passer pour une occupation morale et utile à l'Etat. Or **Montesquieu** est loin de se montrer sévère pour cette vie de luxe, qui stimule les arts et le commerce : « *Pour qu'un homme vive délicieusement, il faut que cent autres travaillent sans relâche.* » Et, si riche que soit un aristocrate, sa fortune fond vite s'il reste oisif. Les habitudes de plaisir, le goût des beaux-arts l'obligent à exercer une charge, à gérer avec soin ses domaines, bref à participer à la vie économique du pays, faute de quoi il est réduit à « *une pauvreté honteuse* », comme on a pu le voir après la faillite de Law. Paris offre un exemple frappant de ce contraste entre le plaisir et le travail. Contrairement aux étrangers, qui n'y voient que les agréments, Usbek constate que c'est peut-être la ville où l'on mène la vie « *la plus dure* ». En effet, par l'émulation entre les diverses conditions, cette « *ardeur pour le travail* » va depuis les artisans jusqu'aux grands. La conséquence, c'est que les arts sont nécessaires aux affaires publiques, et que le devoir d'un prince est de procurer à ses sujets toutes sortes de « *superfluités* ». Ainsi le luxe trouve sa justification non dans la morale ou l'esthétique, mais dans les réalités économiques.

DISCUSSION. — Pourquoi Montesquieu se pose-t-il en défenseur des arts et du luxe ? Quelle importance avait ce débat au temps des *Lettres persanes* ?

1. La confusion entre la science et les arts. — Eliminons tout de suite les questions soulevées par l'assimilation de la science et des arts. Certes, les rapports entre la science et la technique sont étroits dans les produits manufacturés, mais, sous l'angle moral de « *l'oisiveté et de la mollesse* », il en va tout autrement. La Fontaine qui a effleuré ce problème avant Montesquieu *(l'avantage de la Science)* oppose précisément le savant épris de savoir désintéressé et le riche uniquement occupé à jouir de la vie. Il est bien évident que « *l'oisiveté et la mollesse sont incompatibles* » de tout temps avec les sciences. A la fin du XVIIIe siècle, des savants comme **Buffon** et **Lavoisier** sont fort riches, mais cette richesse n'est pas le fruit de l'oisiveté. **Montesquieu**, au château de la Brède, ne ressemble guère au savant de **La Fontaine,** logé « *à la troisième chambre* », mais sa luxueuse et confortable bibliothèque ne doit pas faire oublier qu'il consacra vingt années de sa vie à rédiger *L'Esprit des Lois*.

2. Le conflit entre l'industrie et l'agriculture. — Dans la dernière partie de la *Lettre CVI,* **Montesquieu** fait allusion à un problème d'économie politique qui passionna tout le XVIIIe siècle. Doit-on donner la première place à l'agriculture ou à l'industrie, et particulièrement à l'industrie de luxe ? Lorsque le pays a été ravagé par les guerres de religion, Henri IV et Sully vont au plus pressé : il faut nourrir d'abord le peuple. L'agriculture redevenue florissante, Colbert favorise l'industrie et le commerce. Un dirigisme méticuleux règle les normes et les qualités de chaque produit afin de conquérir le marché européen aussi invinciblement que les armées s'emparent de provinces nouvelles. Mais le « Colbertisme », après une réussite d'une dizaine d'années, se heurte à bien des difficultés : il multiplie plus vite les contrôleurs que les producteurs; les guerres gênent le commerce; le rigoureux hiver de 1710 produit des famines. Et l'on vient à se demander s'il ne serait pas plus utile de perfectionner l'agriculture que

Moreau le Jeune, Mariage de Louis XVI à Versailles (cl. Giraudon).

d'embellir Versailles. L'argument de Montesquieu : ***« Un fonds ne produit annuellement que la vingtième partie de sa valeur; mais, avec une pistole de couleur, un peintre fera un tableau qui en vaudra cinquante »***, souligne seulement que les œuvres d'art ont une valeur bien supérieure aux denrées alimentaires. Il est bien vrai qu'il faudrait la moisson de plusieurs fermes pour payer les trois tableaux de Vanloo, que Mme Geoffrin achète 18.000 livres, et revend 36.000 à Catherine II. Mais quelle conclusion générale tirer d'exemples si particuliers ? En fait, **Montesquieu** semble dans toute sa lettre réfuter les théories émises par **Fénelon** dans son ***Télémaque***. Au livre X, le sage Mentor recommande à Idoménée une politique de paix et de simplicité. Liberté du commerce dans Salente, où les marchandises entrent et sortent comme le flux et le reflux de la mer, mais aucun luxe : ***« Il défendit toutes les marchandises de pays étrangers qui pouvaient introduire le luxe et la mollesse... »*** Une réglementation minutieuse interdit le luxe des vêtements, de la table, des habitations, borne la musique aux cérémonies religieuses, limite le nombre des peintres et des sculpteurs. Tous les artisans de luxe ***« transplantés dans la campagne »*** connaîtront un bonheur innocent. Dans l'austère Salente, toutes les activités sont employées à l'utile, le superflu banni; c'est la Nature qui règne, et non la richesse artificielle entretenue par les passions des hommes. Or **Montesquieu**, s'il est aussi pacifiste que **Fénelon**, considère comme utopiques les réformes de Mentor : ***« Je suppose, Rhédi, qu'on ne souffrît dans un royaume que les arts absolument nécessaires à la culture des terres,... et qu'on en bannît tous ceux qui ne servent qu'à la volupté ou à la fantaisie; je le soutiens : cet état serait un des plus misérables qu'il y eût au monde.*** » Par la suite, l'attitude de **Montesquieu** sera plus nuancée; il se lassera des salons, du tourbillon de la vie parisienne, et suivra en partie les conseils de Mentor dans son domaine de la Brède. Montrant la voie à **François Mauriac**, il conciliera le culte des Muses et celui des vins de Bordeaux. Mais, en 1721, il est séduit par le raffinement unique de Paris et veut n'en voir que les bons côtés.

3. Beaux-arts et vertu. — Dans ce domaine comme en de nombreux autres, **Montesquieu** devance d'innombrables débats. Laissons de côté les discussions entre les Physiocrates, disciples de Quesnay, et les Economistes, partisans de Gournay et de Turgot, sur la source véritable de la richesse. Ni les théories, ni les faits n'ont départagé définitivement les antagonistes. Les écrivains interviennent, prenant position et portant les problèmes les plus techniques devant les auditoires mondains; ils s'égarent souvent, confondant la recherche du bonheur matériel et celle de la paix morale. Quinze ans après les ***Lettres persanes***, Voltaire renchérit sur l'éloge du luxe dans *Le Mondain* (1736), énumérant les bienfaits du ***« superflu, chose très nécessaire »***, et se moquant du régime vertueux de Salente :

> ***Mais, mon ami, je consens de grand cœur***
> ***D'être fessé dans vos murs de Salente,***
> ***Si je vais là pour chercher mon bonheur.***

Le paradis terrestre ne se conçoit pas sans tableaux, tapisseries, carrosses, opéras de Rameau et vin d'Aï. Il faudra toute une suite de vicissitudes pour que cet épicurisme frivole se transforme en bienfaisance dans l'organisation de Ferney.

La démarche de **J.-J. Rousseau** est tout autre. Après avoir goûté les facilités des salons, il dénonce les méfaits des beaux-arts et prêche la vertu. Le *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) développe les arguments de Rhédi avec une éloquence emphatique : ***« Le luxe va rarement sans les sciences et les arts, et jamais ils ne vont sans lui. Je sais que notre Philosophie, toujours féconde en maximes singulières, prétend, contre l'expérience de tous les siècles, que le luxe fait la splendeur des Etats... Les anciens politiques parlaient sans cesse de mœurs et de vertu; les nôtres ne parlent que de commerce et d'argent... »*** Et d'énumérer les Etats vaincus par d'autres moins civilisés : la Perse conquise par les Macédoniens; Carthage, la république riche, anéantie par Rome, la république pauvre; l'empire romain à son tour devenant la proie des Barbares ignorant la richesse, etc. Le luxe émousse les vertus guerrières et les qualités morales. La société corrompue cherche le plaisir et cultive l'hypocrisie. Il faut donc réformer la société plus rudement que ne le fit Mentor à Salente, et c'est à cette réforme que le « citoyen de Genève » consacre sa vie.

CONCLUSION. — **Montesquieu** a raison de voir dans le luxe et les beaux-arts un stimulant économique et un charme de la vie. Avec quelle ardeur ne cherche-t-on pas aujourd'hui chez les antiquaires les reliques du XVIIIe siècle, apogée d'une civilisation experte en l'art de vivre ! Mais limiter les aspirations d'une époque à la splendeur d'un palais, à la délicatesse des arts, et même au progrès des sciences, c'est sacrifier le cœur à l'esprit et négliger les exigences de l'âme. Le luxe n'est jamais que le superflu du bonheur véritable.

Le bonheur est-il possible au XVIIIe siècle ?

Expliquez, discutez et commentez la lettre suivante de Montesquieu :

« Vous dites, Madame, que rien n'est heureux, depuis l'ange jusqu'à l'huître; il faut distinguer. Les séraphins ne sont point heureux, ils sont trop sublimes : ils sont comme Voltaire et Maupertuis, et je suis persuadé qu'ils se font là-haut de mauvaises affaires; mais vous ne pouvez douter que les chérubins ne soient très heureux. L'huître n'est pas si malheureuse que nous, on l'avale sans qu'elle s'en doute; mais, pour nous, on vient nous dire que nous allons être avalés, et on nous fait toucher au doigt et à l'œil que nous serons digérés éternellement. Je pourrais parler à vous, qui êtes gourmande, de ces créatures qui ont trois estomacs; ce serait bien le diable si, dans ces trois, il n'y en avait pas un de bon. Je reviens à l'huître : elle est malheureuse quand quelque longue maladie fait qu'elle devient perle : c'est précisément le bonheur de l'ambition... »

(A Madame Du Deffand.)

INTRODUCTION. — Talleyrand regrettait la douceur de vivre d'avant la Révolution. Paul Valéry aurait aimé connaître l'époque des ***Lettres persanes,*** où une civilisation exquise conciliait les contraires dans un ordre harmonieux et à la mesure de l'homme. Mais ce siècle de Philosophie, de luxe et de mollesse connaissait-il le bonheur ? On peut en douter d'après cette lettre de Montesquieu.

EXPLICATION. — C'était un principe chez Mme Du Deffand que de nier le bonheur : « ***Toutes les conditions, toutes les espèces,*** écrivait-elle à Voltaire, ***me paraissent également malheureuses, depuis l'ange jusqu'à l'huître...*** » Ce rapprochement pittoresque entre les esprits purs et les formes élémentaires de la vie animale avait diverti les ***Philosophes.*** Aussi Montesquieu exécute-t-il quelques variations d'un badinage appliqué sur le thème proposé par la marquise. Le bonheur, à ses yeux, ne peut consister dans une perfection absolue, qui apparaît dénuée des imperfections humaines. Quelle félicité peuvent goûter les séraphins sans corps et sans faiblesse ? Ils sont trop au-dessus de la condition humaine et rivalisent presque avec le sort divin. Ironiquement, Montesquieu, qui à l'époque de cette lettre a donné déjà tous ses chefs-d'œuvre, range parmi eux Voltaire, qu'il n'aime pas, mais qu'il sait l'ami de Mme Du Deffand, et le mathématicien Maupertuis, rival de Voltaire dans la faveur de Frédéric II. Ces « ***mauvaises affaires*** » que se font les séraphins-Philosophes par leur sublimité sont-elles les persécutions de l'Eglise ou la disgrâce des rois ? Il est vraisemblable que Montesquieu était au courant de la jalousie entre Maupertuis et Voltaire, et de la brouille de celui-ci avec Frédéric II. Pour être heureux, il faut donc se contenter du rang moins élevé des chérubins, comme le fait Montesquieu lui-même, partageant ses activités entre sa bibliothèque et son vignoble. A l'opposé des esprits sublimes, dont les ambitions peuvent susciter l'ire céleste, l'huître, privée de conscience et dénuée de toute aspiration, ignore le malheur puisqu'elle ignore son sort. La plaisanterie de Montesquieu est une réplique de la pensée de Pascal : « ***L'homme n'est qu'un roseau, mais c'est un roseau pensant... Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien...*** » Mais ce qui fait la grandeur de l'homme, aux yeux de Pascal, Montesquieu affecte de le considérer comme une faiblesse. L'huître qui obéit à son destin d'huître n'est pas à plaindre, et l'homme ne le serait pas davantage si les théologiens ne le torturaient par l'appréhension de l'au-delà : « ***On nous fait toucher au doigt et à l'œil que nous serons digérés éternellement.*** » Les ***Philosophes*** eux-mêmes ne contribuent-ils pas à tirer l'homme de son heureuse torpeur ? Il est permis de le sous-entendre, car nul plus que Montesquieu, soit par les paradoxes ironiques des ***Lettres persanes,*** soit par les considérations profondes de l'***Esprit des Lois,*** n'a plus vigoureusement réveillé ses contemporains. Cependant le badinage se poursuit par une allusion à la gourmandise de sa correspondante. N'est-ce pas encore une forme du bonheur que de manger allègrement, en dépit des rhumatismes et des cures thermales ? Mais Montesquieu ne s'attarde pas à ce plaisir des sens, tout juste bon à contenter l'homme-machine de La Mettrie (1709-1751). Reprenant la comparaison de l'huître, il revient à son point de départ : parmi les hommes, les plus malheureux sont ceux qui s'élèvent au-dessus du médiocre. Le génie, comme la perle de l'huître, est une maladie. Le remède serait de

n'avoir aucune ambition et de vivre, comme il le fait, loin de la Cour, au milieu des bois qu'il a plantés et de ceux qu'il a « *envoyés aux airs* ».

DISCUSSION. — Quelle est la part de paradoxe et de sincérité dans cette boutade ?

De l'extérieur, Montesquieu paraît un homme heureux : de noblesse ancienne et fortunée, président à mortier presque au sortir du collège, célèbre dès les *Lettres persanes*, il a successivement goûté les plaisirs de la vie mondaine, la diversité des voyages et des joies solides de l'étude. Cacherait-il donc une mélancolie secrète ? Ses écrits n'en révèlent pas plus que sa vie : les *Lettres persanes* montrent la satisfaction d'être spirituel et de le savoir, les *Considérations* trouvent dans l'histoire de Rome une école de grandeur et une leçon de sagesse politique, l'*Esprit des Lois* tend à rassurer les citoyens inquiets sur la valeur des lois : « *Si je pouvais faire en sorte que tout le monde eût de nouvelles raisons pour aimer ses devoirs, son prince, sa patrie, ses lois..., je me croirais le plus heureux des mortels...* » Est-ce là le langage du scepticisme et de l'inquiétude ? Les confidences de Montesquieu révèlent, au contraire, une sérénité complète : « *Je n'ai presque jamais de chagrin, encore moins d'ennui...* » Quelque souci trouble-t-il ce contentement, le remède est vite trouvé : « *L'étude a été pour moi le souverain remède contre les dégoûts de la vie, n'ayant jamais eu de chagrin qu'une heure de lecture ne m'ait ôté.* » Cette conversation avec les meilleurs esprits de tous les temps lui fait passer « *des heures délicieuces* ». Sans être déjà frappé de cécité, comme son amie, la fatigue de ses yeux lui interdit-elle de longs entretiens avec les livres, il supporte l'épreuve avec stoïcisme : « *Quand je devins aveugle, je compris d'abord que je saurais être aveugle.* » Autant qu'on puisse dire, il ne semble guère torturé par la perspective d'être « *digéré éternellement* », si on en juge par la façon dont il raille les ouvrages de théologie, « *doublement inintelligibles, et par la matière qui y est traitée, et par la manière de la traiter* ». Quelle méconnaissance ironique des mystiques ! « *La dévotion échauffe un cœur disposé à la tendresse et lui fait envoyer des esprits au cerveau, qui l'échauffent de même : d'où naissent les extases et les ravissements. Cet état est le délire de la dévotion.* » Dans toute son œuvre, on ne sent pas l'appel de l'infini, comme chez Pascal; pas même cette métaphysique refoulée qui se traduit parfois chez Voltaire par une curiosité fréquente des problèmes religieux. L'ambition l'a épargné comme l'amour-propre. De la grandeur, mais de la simplicité, du sérieux, mais de l'enjouement (*la gravité est le bouclier des sots !*), le culte de l'amitié, un déisme paisible : avec un tel caractère, comment le baron de La Brède n'aurait-il pas été heureux dans le meilleur des mondes possibles ?

COMMENTAIRE. — Mais Mme Du Deffand était loin de cette sérénité, et c'est pourquoi Montesquieu, voulant lui plaire et la distraire, n'attaque pas de front son pessimisme, mais badine. Jeune, elle avait pris part aux folies de la Régence, mais, trop lucide pour travestir en passion de cœur les ivresses du corps, elle s'était vite ressaisie et se divertissait à démasquer les ridicules et les hypocrisies de la société mondaine. Les conversations de salon, une correspondance active, des lectures substantielles, comme celle des *Essais* ou de la *Morale* de Nicole, des amitiés, suffisaient à son esprit. Il ne fallut que le passage d'Horace Walpole, puis la rupture avec Mlle de Lespinasse pour détruire ce fragile décor. Alors, le vide du cœur et l'amertume devant la destinée humaine assombrissent tous les

divertissements. A son amie, la duchesse de Choiseul, elle fait cet aveu douloureux : « *Vous avez bien de l'expérience, mais il vous en manque une que j'espère vous n'aurez jamais : c'est la privation du sentiment, avec la douleur de ne s'en pouvoir passer.* » (1765.) A Walpole, retourné en Angleterre, elle ne cache pas non plus sa tristesse sans espoir : « *J'admirais hier au soir la nombreuse compagnie qui était chez moi; hommes et femmes me paraissaient des machines à ressort, qui allaient, venaient, parlaient, riaient sans penser, sans réfléchir, sans sentir; chacun jouait son rôle par habitude..., et moi j'étais abîmée dans les réflexions les plus noires; je pensais que j'avais passé ma vie dans les illusions...* » (1766.) Que pouvaient la lecture, les jeux d'esprit avec Voltaire contre un désenchantement si profond et si perspicace ? Les sortilèges de l'éloquence enflammée de Rousseau, qui commençait à embraser les âmes et à substituer les émotions du cœur aux divertissements de l'esprit, sont sans pouvoir sur elle, parce qu'elle en saisit les ressorts et discerne leur outrance : « *L'éloquence qu'on ne peut lui refuser est fatigante, et fait sur l'esprit l'effet qu'une musique pleine de dissonances ferait sur les oreilles... C'est un fou... Je hais trop tout ce qui est faux pour avoir la moindre considération pour ce personnage...* » (1766.) Ainsi, ne trouvant la paix ni chez Voltaire, ni chez Rousseau, et ne goûtant qu'un réconfort passager avec Montaigne et Montesquieu, Mme Du Deffand pouvait-elle comparer encore, et de plus en plus, son existence sans but à celle de l'huître. Savait-elle seulement que sa souffrance serait cette *perle* qui la distinguerait de ses brillantes amies, et la sauvegarderait de l'oubli autant que ses pointes d'esprit ?

CONCLUSION. — Malgré les charmes d'une civilisation raffinée, rares sont les *Philosophes* qui ont pu en jouir sans aucune appréhension. Pendant la seconde moitié du siècle, le conflit entre la tradition et le progrès révèle souvent autant d'insatisfaction que d'irritation. Ni la raison, ni la « *science des choses extérieures* » ne comblent l'abîme d'un cœur sans amour et d'une âme sans foi. Et Mme Du Deffand, pour calmer ce « mal du siècle » prématuré, n'a pas le secours de la lyre.

III. - Voltaire (1694-1778).

L'esprit de société au XVIIIe siècle.

« L'esprit de société est le partage naturel des Français : c'est un mérite et un plaisir dont les autres peuples ont senti le besoin. La langue française est de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté et de délicatesse, tous les objets de la conversation des honnêtes gens... »

(Voltaire, *Siècle de Louis XIV.*)

Vous expliquerez et commenterez à l'aide d'exemples précis cette opinion de Voltaire.

INTRODUCTION. — L'une des innovations les plus importantes de Voltaire dans le ***Siècle de Louis XIV*** a été de consacrer une large place à l'étude de la société. L'Histoire ne consiste pas en une sèche chronologie des événements politiques, mais dans le tableau d'une civilisation en plein essor. Or la caractéristique de la France à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, c'est d'avoir développé l'esprit de société au point que les particularités propres aux fonctions et aux professions s'estompent dans l'unité d'une politesse raffinée, dont la langue est l'expression parfaite : *« L'esprit de société... la conversation des honnêtes gens. »*

EXPLICATION. — De l'opinion de Voltaire se dégagent deux idées complémentaires : l'esprit de société fait partie de la nature même des Français, qui donnent l'exemple au reste de l'Europe.

La langue française est l'instrument parfait de cette société, dont la littérature est le reflet.

Mais qu'est-ce au juste que l'*« esprit de société »* ? C'est d'abord, selon Voltaire, l'amour de l'ordre, qui succède à *« l'esprit de faction, de fureur et de rébellion »*. L'Etat sous Louis XIV est délivré des factions et des conspirations. Il n'y eut, toujours d'après Voltaire, qu'un seul complot, celui de La Truaumont, gentilhomme normand, aisément réprimé et vite oublié. De cet ordre découlent l'aisance et même le luxe, ainsi que l'affabilité, la simplicité, la culture de l'esprit dans les mœurs. Les salons se multiplient et, au XVIIIe siècle, s'ouvrent beaucoup plus largement que les « ruelles » de la génération précédente. Les écrivains y ont bientôt le pas sur la noblesse; ils cultivent dans les salons le badinage galant, les saillies spirituelles, la satire légère, qui ont toujours été l'aliment de la

conversation. A cet exercice incessant, l'intelligence s'affine, s'aiguise et se manifeste en lestes reparties. L'esprit naît de la société, et devient l'idéal du temps. Les autres nations l'envient aux Français et l'imitent. Leurs diplomates, leurs voyageurs s'initient à sa pratique dans les salons parisiens. L'esprit français, comme la mode et la cuisine, règne sur une Europe qui se police sur le modèle de Versailles et de Paris.

On sait d'autre part combien Voltaire apprécie les qualités de la langue. Il estime que celle-ci a atteint sa perfection avec ***Les Provinciales,*** qui l'ont fixée. La facilité, la netteté et la délicatesse, c'est-à-dire la finesse, sont précisément les mérites qu'on accorde au style du XVIIIe siècle, et en particulier à la prose voltairienne, qui conserve la vivacité de la conversation.

DISCUSSION. — 1. Part de vérité. — Rappelons seulement que les salons de Mme de Tencin, de Mme Du Deffand, de Mlle de Lespinasse, et surtout celui de Mme Geoffrin, ont eu une renommée européenne. Les diplomates étrangers comme Gleichen, Creutz, représentants des pays nordiques, l'abbé Galiani, secrétaire d'ambassade du roi de Naples, Grimm, informateur des petits états allemands, des voyageurs d'importance comme Brolingbrocke et Walpole, Poniatovski, qui deviendra roi de Pologne, fréquentent assidûment ces réunions. Ils y rencontrent les écrivains ou les artistes les plus en vue, en même temps que des membres influents de la noblesse. C'est dans ces sociétés, plus qu'à la Cour, que se forme l'opinion publique. Le théâtre de Marivaux, qui associe l'esprit au sentiment, reflète les entretiens et les problèmes de psychologie amoureuse débattus chez la marquise de Lambert et chez Mme de Tencin. Les ***Lettres persanes,*** qui passent si vivement de la satire légère aux vues les plus pénétrantes, évoquent la société frivole de la Régence, qui prenait plaisir à masquer d'ironie mondaine les préoccupations philosophiques. On ne conçoit pas davantage sans la prépondérance de la vie mondaine les ***Entretiens sur la pluralité des mondes*** et l'***Histoire des Oracles*** de Fontenelle. L'esprit de société répand la mode des genres littéraires qui lui sont propres : recueils de mots piquants, ***anas, lettres, entretiens, dialogues.*** Les contes de Voltaire, et même le ***Dictionnaire philosophique,*** plus connu en son temps sous le titre de ***Portatif,*** lui sont redevables de leur agrément.

Cet esprit est si apprécié en Europe que la langue française devient la langue internationale de l'élite. En veut-on quelques exemples ? Le prince de Ligne écrit ses ***Mémoires*** en français; le Napolitain Galiani emploie notre langue pour ses ***Contes*** et pour ses ***Dialogues sur le commerce du blé;*** Mozart, dans ses lettres à son père, fait alterner le français et l'allemand; Frédéric II, non seulement essaie de composer des vers français, mais il rédige en français les instructions de son armée. Lorsqu'il organise l'***Académie des Sciences et les Belles-Lettres*** de Berlin, il décide que ses comptes rendus seront tenus en français, « ***langue aussi répandue que le latin et plus capable que tout autre d'illustrer la compagnie*** ». C'est un Français, le mathématicien Maupertuis, qui préside l'Académie. En 1782, le Suisse Mérian propose comme thème du concours de 1784 la question fameuse : « ***Qu'est-ce qui a fait de la langue française la langue universelle en Europe ?*** » Deux discours se partagent le prix, celui du professeur allemand Schwab et celui du Français Rivarol. Les arguments de Schwab rejoignent les éloges de Voltaire : le français est devenu universel à cause de sa clarté et de sa netteté, dues

à la construction logique. Ces qualités ont conquis l'Europe grâce à l'urbanité, à l'esprit et à la culture que la société a développés dans toutes les classes de la Nation. Le discours de Rivarol ne dément pas son rival. Le français, qui est fidèle à l'ordre direct, est tout *raison : « La syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue : ce qui n'est pas clair n'est pas français... »*.

2. Réserves. — Cependant l'esprit de société ne présente pas que des avantages. Les railleries de Molière contre le salon de Philaminte sont de tous les temps. Non seulement l'esprit de répartie tend à l'emporter sur la réflexion, mais la vanité des coteries pousse des médiocres et ignore les talents étrangers. Voltaire lui-même souligne ce danger : *« Si vous négligez d'être au rang des courtisans, vous êtes dans celui des ennemis et on vous écrase. »* (1731.) Un familier du salon de Mme de Tencin, Duclos, après avoir goûté les agréments du monde, en fait une satire cruelle. *« Notre société n'était pas moins ennuyeuse que ridicule : j'étais étourdi et excédé de n'entendre parler d'autre chose que de comédies, opéras, acteurs et actrices. On a dit que le dictionnaire de l'opéra ne renfermait pas plus de six cents mots : celui des gens du monde est encore plus borné. Tous ces bureaux d'esprit ne servent qu'à dégoûter le génie, rétrécir l'esprit, encourager les médiocres, donner de l'orgueil aux sots, et révolter le public... »*. L'esprit de société se transformait souvent en esprit de coterie, si contraire à la diversité et au sérieux de la culture. Les condamnations pouvaient exclure des penseurs originaux ou les ridiculiser. Rousseau, lent et emphatique, se sentira toujours dépaysé dans les salons.

L'ordre logique de la langue, si favorable à la prose, semble avoir gêné les poètes. A la fin du XVIIIe siècle, Chénier et Mme de Staël répètent à l'envi que le tempérament français n'est pas poétique. L'esprit de société et la clarté de l'expression s'accordent mal avec l'enthousiasme, qui inspire les grands poètes lyriques et épiques. Rivarol lui-même admet cette critique : *« Il est arrivé de là que la langue française a été moins propre à la musique et aux vers qu'aucune langue ancienne ou moderne : car ces deux arts vivent de sensations... »*

Ainsi le génie de la langue, comme la vie de société, exprime mieux les idées que les sentiments. Les œuvres de Montesquieu, de Fontenelle, de Voltaire, de Diderot même, confirment cette opinion.

COMMENTAIRE. — On ne saurait cependant limiter la culture française à l'esprit de société, ni lui refuser les dons poétiques. La langue de Racine est la plus limpide et la plus mélodieuse qui soit. Qui pourrait rester insensible à son pouvoir d'incantation ? D'autre part, les goûts de la société ont évolué au cours du XVIIIe siècle. Les « bureaux d'esprit » ont accueilli les Philosophes de l'*Encyclopédie;* ils feront fête à un original comme Rousseau, qui cependant les condamnera. Bientôt la nostalgie de la vie rustique, les émois du cœur, les rêves de vertu remplaceront les jeux de l'esprit. Les promenades dans les parcs à l'anglaise, où l'art simule le désordre de la Nature, les méditations devant les ruines, vraies ou fausses, inspirent les écrivains et les peintres. Après la Révolution, la poésie l'emportera à nouveau sur la prose, celle-ci rivalisant souvent avec elle de sensibilité et d'harmonie, comme dans les œuvres de Chateaubriand. Le Romantisme français déborde largement ses sources allemandes et

anglaises et montre à toute l'Europe que la poésie n'est pas incompatible avec notre caractère national. L'épopée même, que l'on croyait ensevelie sous les vestiges du Moyen Age, renaît avec une ampleur extraordinaire.

CONCLUSION. — L'opinion de Voltaire est exacte si l'on envisage la première moitié du XVIIIe siècle. Il est certain qu'aux yeux du monde entier, ***français*** est encore synonyme de clarté. La société française a su concilier des qualités contradictoires, équilibre précaire d'une civilisation à son apogée. Mais le génie français ne s'enferme pas dans le décor gracieux d'un salon ou d'un boudoir : il échappe par sa diversité et sa mobilité aux classifications rigides. C'est par son incessant renouvellement qu'il continue à rayonner sur le monde, même si sa royauté n'est plus aussi absolue qu'au temps de Voltaire.

Idées creuses ou actions bienfaisantes ?

Dans son Dictionnaire philosophique, Voltaire nous laisse entendre qu'après leur mort, les hommes seront jugés : « *jamais sur leurs idées creuses, mais uniquement sur leurs actions* ». Appliquant cette formule à Voltaire lui-même, quelle justice lui rendez-vous ?

INTRODUCTION. — Au siècle des « lumières », les idées ont mauvaise réputation; la mode est à l'utile, au progrès scientifique et plus encore au développement de la technique. La recommandation de Newton : « ***Physicien, méfie-toi de la métaphysique*** » s'applique déjà aux Philosophes. Voltaire multiplie les sarcasmes contre les systèmes dans ***Candide*** et dans le ***Dictionnaire philosophique,*** notamment. Le mérite et le bonheur des hommes résident dans l'action : « ***Cultivons notre jardin*** », conseille-t-il dans la conclusion de ***Candide***. Les principes de Karpos, l'honnête jardinier du ***Dictionnaire,*** sont simples et tournés, eux aussi, vers l'action : c'est d'être « ***bon mari, bon père, bon voisin, bon sujet, et bon jardinier*** ». Saint Cucufin descend du ciel tout exprès pour recommander le travail au bourgeois de Troyes : « ***On ne peut mieux honorer les saints qu'en cultivant la terre.*** » Sur ce point, Voltaire n'a pas varié : aux Philosophes en chambre et aux auteurs de systèmes, il préfère les hommes d'action, « ***despotes éclairés*** », comme Frédéric II et Catherine II, ou simples commerçants, comme M. Falkener. Quelle part a-t-il réservé lui-même à l'action, comment a-t-il cultivé son jardin ?

EXPLICATION. — Il convient tout d'abord de préciser ce qu'on entend par ***action***. Peut-on appeler ***action*** les occupations indifférentes qui relèvent de l'état et n'ont aucune valeur en elles-mêmes ? Doit-on soumettre au jugement l'agitation du jeune Voltaire à la Faculté de droit ou dans la société du Temple, ses charges à la Cour ? Faut-il compter à son actif ses enquêtes habiles et fructueuses lors du séjour forcé en Angleterre.

les leçons de versification française à Frédéric II ou les représentations dramatiques sur la scène des ***Délices ?*** C'est là l'aspect extérieur d'une carrière mouvementée, pittoresque, fertile en mésaventures et en succès flatteurs, mais qui ne mérite ni approbation, ni condamnation. Aussi, c'est seulement dans la dernière partie de la vie de Voltaire que nous chercherons une action méthodique pouvant entraîner l'adhésion.

1. Comment Voltaire « cultive son jardin ». — Depuis longtemps, Voltaire a l'habitude de la vie de château et il a pu voir chez ses hôtes, à Cirey par exemple, comment on gérait un domaine. Lui-même, aux ***Délices,*** puis à Tournay, a joué au châtelain, mais c'est à Ferney qu'il donne pleinement sa mesure. Pour la première fois, il possède un vaste domaine, dans un site admirable, où la Nature a répandu ses beautés, mais que les hommes ont négligé. Loin de Versailles, à deux pas de la Suisse, fort de sa notoriété européenne, riche, Voltaire est libre d'agir : ***« J'ai pris le parti d'être chez moi maître absolu. »*** Il règne donc à la manière de ses illustres correspondants, mais dans les limites d'un canton. Avec sérieux, avec passion, il ordonne, organise, dirige ses vassaux vers le bien moral et matériel. Le prince de Ligne déclare qu'il était ***« comique lorsqu'il faisait le seigneur de village »,*** mais il ajoute aussitôt qu'il était bienfaisant, ***« donnant des secours à tous les malheureux, bâtissant pour de pauvres familles ».*** Tout d'abord, il s'attache à l'agriculture, assèche les marécages, fume, défriche, augmente le rendement des céréales en utilisant de nouvelles charrues, facilite les autres travaux par l'emploi systématique de machines, qu'il fait venir de Suisse. Sur ce point, en plein accord avec les leçons du ***Télémaque*** et de ***La Nouvelle Héloïse,*** il fait de Ferney une exploitation agricole modèle. S'il avait vécu sous le règne de Young-Tching, il aurait donc été élevé au grade de mandarin de huitième ordre, comme étant le plus diligent et le plus industrieux des cultivateurs. En quelques années, la campagne devient prospère, et Voltaire peut se montrer fier de ses vingt bœufs, de ses cinquante vaches, d'une basse-cour nombreuse et sélectionnée, d'un rûcher de quatre cents ruches. Ferney n'est pas, comme Trianon, un jeu de prince, mais une entreprise dirigée avec soin, et rentable.

Mais ce vieux Parisien, revenu aux champs, n'oublie pas que le commerce et l'industrie ont fait la prospérité de la capitale. Le luxe est un facteur important de la vie économique Il sait combien les « articles de Paris » plaisent par leur élégance et leur originalité. Il devient donc également industriel, crée une fabrique de bas de soie, une tannerie et une fabrique de montres : des artisans venus de Genève forment ses ouvriers aux techniques suisses. Ses correspondants de Paris et de l'étranger lui servent d'agents de publicité et de démarcheurs. Mme de Choiseul répand les bas de soie de Ferney à la Cour de Versailles. Tout en prodiguant l'encens philosophique à Catherine II, Voltaire n'oublie pas de lui recommander les montres de Ferney et les dentelles, qu'on appelait alors, des ***« Blondes » : « Je demanderai une seconde foi la protection de Votre Majesté Impériale pour ma colonie, qui fournira de montres votre empire, et les coiffures de blondes aux dames de votre palais. »*** (2 nov. 1772.) Aussi le hameau délaissé se transforme en bourg prospère, passant, selon le témoignage de Voltaire, de 50 à 1.200 habitants. Avec les bénéfices de ses fabriques, Voltaire construit une église pour les nouveaux paroissiens. Aussi les vers de l'***Epître à Horace*** reflètent-ils la réalité :

Mon séjour est charmant, mais il était sauvage;
Depuis le grand édit, inculte, inhabité,
Ignoré des humains, dans sa triste beauté,
La nature y mourait : je lui portai la vie;
J'osai ranimer tout. Ma pénible industrie
Rassembla des colons par la misère épars;
J'appelai les métiers, qui précèdent les arts...

Voltaire a mis en pratique sa philosophie; il ne s'est pas borné à recommander l'action, mais il a donné l'exemple en chassant la paresse et la misère autour de lui. C'est la seule manière d'être vraiment philosophe, comme il l'écrit à Damilaville : « ***Le vrai philosophe défriche les champs incultes, augmente le nombre des charrues et par conséquent des habitants; occupe le pauvre et l'enrichit...*** » Si l'on juge Voltaire seulement en qualité de seigneur de Ferney, on ne peut que l'applaudir, comme le firent ses obligés.

2. L'avocat des persécutés. — Ce sont encore des actions que les campagnes entreprises par Voltaire en faveur des victimes de la « tyrannie » et de la « superstition ». En 1766, après de multiples efforts, en particulier une émouvante relation de la mort du chevalier de La Barre, il obtient la réhabilitation de l'infortuné jeune homme. On sait aujourd'hui que le chevalier ne fut pas la victime de l'évêque d'Amiens, ni de l'Assemblée du clergé, mais de l'hypocrite vengeance du juge Belleval. Mais la rigueur inhumaine des peines et le monstrueux pouvoir des juges méritaient les protestations de Voltaire et de Vauvenargues. Voltaire obtient encore satisfaction dans les deux célèbres affaires Sirven (1769) et Calas, tous deux, semble-t-il, victimes d'un déni de justice. On imagine assez le nombre de lettres, de libelles, de démarches, que dut faire Voltaire, non seulement pour ameuter l'opinion publique, en quoi il excellait, mais pour obtenir de la magistrature la révision légale. A la veille de sa mort, il remporte une dernière victoire en faisant réhabiliter la mémoire de Lally-Tollendal, accusé faussement d'avoir vendu Pondichéry aux Anglais et livré toute l'Inde. Par cette attitude constante à l'égard de la justice, Voltaire apparut comme un défenseur des opprimés. Dans quelle mesure son action fut-elle dégagée de la lutte philosophique et seulement guidée par le sens de l'équité et l'amour de l'humanité, qui pourrait le dire ? En tout cas, elle représentait une sauvegarde pour les particuliers en face des corps constitués et de l'arbitraire des Parlements; on peut donc la mettre, en grande partie, à l'actif de Voltaire.

DISCUSSION : Peut-on séparer l'homme d'action du penseur ? — Si Voltaire n'avait été que l'organisateur de Ferney ou l'avocat des opprimés, aurait-il exercé en son temps une telle influence et serait-il considéré encore de nos jours comme le représentant le plus brillant des « Philosophes » du XVIIIe siècle ? Bien d'autres seigneurs de village ont enrichi leurs terres et leurs vassaux. Combien ont restauré les églises, tracé des routes et parfois légué leurs biens aux hôpitaux ! Voltaire lui-même dans la lettre à Damilaville se compare au sage de Voré, c'est-à-dire à Helvétius, qui vivait une grande partie de l'année dans sa propriété de campagne, et au sage de Montbard, Buffon. Ce dernier fut non seulement un illustre savant, mais un maître de forges opulent. Ses fonderies produisaient un

acier comparable à celui de la Suède et employaient des centaines d'ouvriers. On raconte encore à Montbard que la belle terrasse établie sur les ruines de l'ancien château est due à Buffon. Les vignes ayant été dévastées par les insectes et le chômage sévissant, Buffon employa les vigneronnes désœuvrées à monter de la terre dans leurs hottes pour édifier la terrasse; il évita ainsi la misère et légua à la postérité une magnifique promenade. La *Vie de mon père* de Rétif de La Bretonne nous fait pénétrer dans l'existence des propriétaires terriens du XVIIIe siècle et montre une province aisée et active, où l'entraide venait au secours des calamités et des incendies. L'aménagement de Ferney n'est donc pas un fait exceptionnel, ce n'est pas une oasis dans le désert; aussi bien l'Anglais Sterne et l'allemand Gœthe s'émerveillaient-ils de la prospérité des terres, de la propreté des logis et du haut degré de civilisation des habitants en France.

D'autre part, les Lettres ont toujours été un moyen d'action et même une arme pour Voltaire : « ***Jean-Jacques n'écrit que pour écrire, et moi j'écris pour agir*** », déclare-t-il avec fierté à Vernes. Poèmes, pièces de théâtre, contes, libelles, tous les genres sont utilisés dans la lutte contre les Parlements, contre le despotisme et contre l'Eglise. A partir de 1755, tous les écrits sont mis au service d'une philosophie peu systématique, mais qui comporte, dans sa partie négative, nombre d'***idées creuses. L'Essai sur les mœurs*** est le moyen de rabaisser les Croisades et de souligner la « barbarie » de l'Occident en face de la civilisation orientale; ***Candide*** ridiculise l'optimisme de Wolf, mais attaque en même temps le dogme de la Providence; le ***Dictionnaire philosophique*** recommande la tolérance et le travail, mais les articles ***guerre, patrie*** sont des réquisitoires sans nuances contre les idées les plus respectables. L'article ***blé*** témoigne d'un aristocratique mépris pour la foule : « ***Distingue toujours les honnêtes gens qui pensent, de la populace qui n'est point faite pour penser.*** » En dépit de l'éloge du progrès, de la tolérance et de l'humanité, une grande partie de cette œuvre est destructrice et ne remplace pas les ruines par de nouvelles bâtisses. On peut donc avoir sur cette forme d'action les opinions les plus diverses.

CONCLUSION. — Il n'appartient à personne de juger un écrivain uniquement sur ses actions. Voltaire dans cette pensée se moquait seulement des faiseurs de systèmes, qui n'envisagent jamais une application pratique. Lui-même a parfois mis en œuvre quelques principes simples, auxquels il tenait fermement, et il a pu conclure : « ***J'ai fait un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage.*** » Que pèse ce bien en contrepoids du scepticisme et du penchant à tout rabaisser, que son ironie a développés dans toute une génération ? Le défenseur de Sirven l'emporte-t-il sur le persécuteur de Jean-Jacques ? Plutôt que d'en décider à la légère, mieux vaut relire les Contes et goûter leur art irrésistible. « ***On ne peut ainsi mettre en menue monnaie courante la religion, la légende, l'antique poésie populaire, les créations spontanées de l'instinct, les demi-visions des âges primitifs; elles ne sont pas des sujets de conversation amusante et vive... Mais quel attrait pour les Français, pour des gens du monde, et quel lecteur s'abstiendra d'un livre où tout le savoir humain est rassemblé en mots piquants ?*** » (Taine.) Les lecteurs d'aujourd'hui ne s'érigent pas en justiciers, mais en amateurs de beau langage. La plus belle des réussites de Voltaire n'est pas Ferney, mais son œuvre littéraire. Au-dessus des intentions du moment, bonnes ou mauvaises, elle demeure comme un chef-d'œuvre de l'esprit.

Le combat philosophique.

Expliquez, discutez et commentez ce conseil de Voltaire :

« Cette vie est un combat perpétuel; et la philosophie est le seul emplâtre qu'on puisse mettre sur les blessures qu'on reçoit de tous côtés; elle ne guérit pas, mais elle console, et c'est beaucoup. »

(A Mme Du Deffand, 1764.)

INTRODUCTION. — Parmi les nombreux correspondants de Voltaire, Mme Du Deffand (1697-1780) occupe une place de choix. De multiples affinités de caractère la rapprochent du Philosophe : une lucidité sans indulgence, un scepticisme désabusé et une ironie acérée. Le conseil de Voltaire fait partie de cette discussion par lettres sur le bonheur.

EXPLICATION. — A cette époque (1764), Mme Du Deffand a franchi le seuil de la vieillesse, et sa longue expérience du monde ne l'incline pas à l'optimisme. Jeune, elle s'est mariée sans amour, et les liaisons de la Régence ne lui ont apporté qu'un plaisir sans lendemain. Sans doute elle goûte, par la suite, les joies calmes de l'amitié du président Hénault et de Pont de Veyle; mais son esprit ne trouve de stimulant réel que dans sa correspondance avec d'Alembert et surtout avec Voltaire. L'âge, les difficultés financières, la cécité l'accablent de maux bien réels. Alors qu'elle n'a pas encore rencontré Walpole, c'est à Voltaire qu'elle confie son désenchantement.

Le Philosophe est alors installé aux Délices. Après l'exil en Angleterre, les alternatives de succès et de revers à Versailles et à Potsdam, Voltaire semble avoir trouvé en Suisse le bonheur matériel. Va-t-il dépeindre sa prospérité à Mme Du Deffand ? Ce serait peu courtois, et il sait que sa correspondante apprécierait peu cet optimisme. Aussi, soit pour la consoler en abondant dans son sens, soit par conviction, reprend-il les mêmes thèmes, tout en glissant quelques-unes de ses idées favorites. Lui aussi est malade : ***« Il y a huit jours que je suis dans mon lit »;*** de plus, il est persécuté par des ennemis, qui lui attribuent un méchant livre... ***le Dictionnaire philosophique.*** S'imagine-t-il que sa correspondante est assez naïve pour prendre ses dénégations au sérieux ? Nullement, mais il sait que ses lettres courent les salons et il prend ses précautions à l'égard du pouvoir. La défroque patriarcale est vite abandonnée pour le ton sérieux : ***« Cette vie est un combat... »*** Trois idées se dégagent de cette remarque :

1. Quoi qu'on fasse, **la vie n'est pas un repos,** mais une lutte. Avec quels adversaires, il n'est pas difficile de le deviner : les partisans de la routine, de l'ignorance et du fanatisme.

2. La Philosophie est la seule occupation digne d'un esprit éclairé, même si elle n'est qu'un « ***emplâtre*** ». Voltaire comme Mme Du Deffand déteste les grands mots et affecte de tourner en dérision ce qui fait sa fierté.

3. Grâce à la philosophie, la vie a un sens. — Sans doute la Philosophie ne **guérit pas toutes les blessures;** elle ne satisfait pas, par exemple, l'inquiétude devant le destin, et ne peut éviter les vicissitudes du sort. Tout cela est hors de la portée de l'homme. Mais celui-ci en agissant, sans illusion, ni désespoir, trouve une consolation certaine dans l'exercice de sa raison. C'est le seul bonheur qui lui soit permis, et **c'est beaucoup.** Pour souligner la supériorité de la Philosophie sur d'autres formes d'activité, Voltaire cite l'exemple du prince Ivan, neveu de la Tsarine Anne : « ***empereur à l'âge d'un an, il a été vingt-quatre ans en prison, et au bout de ce temps, il est mort de huit coups de poignard...*** » Regrettera-t-on encore d'être un simple particulier sans ambition ? Pas davantage Voltaire, ni Mme Du Deffand ne peuvent envier le tranquille bonheur des sots, qui se conforment aux usages et aux traditions sans examen. Cet agréable **état d'imbécile** leur est refusé. Pour supporter **le fardeau de la vie,** que faire, sinon mettre en œuvre ses lumières, son imagination et son goût ? En dépit des boutades, la lettre de Voltaire est donc une exhortation à ne pas désespérer, puisque tout esprit éclairé est réconforté par la Philosophie.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure la vie de Voltaire a-t-elle été un combat, et comment la Philosophie l'a-t-elle consolé ?

1. Né dans une opulente famille de notaires parisiens et instruit au Collège Louis-le-Grand, Voltaire ne débute pas dans la vie comme une victime. Il se heurte à la sagesse paternelle pour des caprices amoureux, puis se fait embastiller pour des satires contre le Régent. Ce sont là des incartades de jeunesse, et nullement des « combats » philosophiques. La célèbre algarade avec le chevalier de Rohan ne devient une prise de position que par l'exil de trois ans en Angleterre, une connaissance approfondie de la Philosophie de Locke et la publication des ***Lettres philosophiques,*** qui critiquent les lettres de cachet, la monarchie absolue, la religion d'Etat, les privilèges de la noblesse, bref les défauts les plus visibles du régime. La réaction du gouvernement est immédiate : une lettre de cachet contre l'auteur, le feu du bûcher pour le livre. Voltaire trouve chez Mme Du Châtelet un asile, où son cœur et sa philosophie s'instruisent. C'est à Cirey qu'il s'initie aux sciences, qui deviennent un élément fondamental de la nouvelle Philosophie. Un retour de fortune (1744-47) ne peut le fixer à la cour, et ***Zadig*** exprime sa déconvenue. A Cirey même, les **blessures** ne lui manquent pas : Mme Du Châtelet lui préfère Saint-Lambert, ennuyeux poète, mais bel homme, puis elle meurt, le laissant dans le désarroi. Frédéric II va-t-il être le consolateur du philosophe déçu ? Voltaire prend d'abord Potsdam pour le paradis des « ***lumières*** », puis les « ***mais...*** » s'accumulent et il ne sauvegarde son indépendance qu'en prenant la fuite. L'arrestation à Francfort par des policiers prussiens le dégoûte pour un moment des « ***despotes*** » éclairés. En Suisse même, la lune de miel avec le Consistoire de Genève est brève, et son culte pour le théâtre le fait juger indésirable. C'est seulement à Ferney que Voltaire trouve sur le tard son équilibre.

2. Ce bonheur est encore un combat. Toute l'œuvre de Voltaire est une polémique contre les adversaires les plus variés : le despotisme des rois, l'intolérance des clergés, l'incompréhension des gens de lettres ou de ses rivaux du clan philosophique. Qu'il compose des poèmes, des tragédies, des contes ou des dictionnaires, il y glisse des attaques; chaque genre littéraire se transforme en arme d'autant plus efficace qu'elle est nouvelle. De plus, il multiplie les libelles et opuscules sans nom d'auteur, qu'il dément, mais ou le public reconnaît sa griffe. L'Eglise Catholique est son adversaire préféré. Pour ***« écraser l'infâme »,*** il se documente avec passion sur les périodes obscures du Moyen Age, condamne les Croisades, ridiculise les ***Vies*** de saints et les miracles. Dès les ***Lettres philosophiques,*** il préfère la foi naïve des Quakers au culte romain. Le ***siècle de Louis XIV*** insiste sur la vanité des querelles religieuses et leur danger pour le pays. L'***Essai sur les mœurs*** fait la satire des ordres religieux, que Voltaire considère comme des organismes inutiles. ***Candide*** est le moyen de prouver plaisamment que le monde n'est pas gouverné par la Providence. Le ***Dictionnaire philosophique*** rassemble dans ses articles superstition, ignorance, fanatisme, inutilité. ***L'apparition de saint Cucufin*** et l'article ***Blé*** donnent la mesure de son hostilité et de son impertinence. L'article ***Religion*** évoque les sages de l'Antiquité, et rend hommage au Christ, comme au plus grand d'entre eux, mais c'est pour opposer plus fortement l'Eglise à l'Evangile.

Après l'Eglise, le despotisme et ses agents, l'armée et les juges, sont les plus attaqués. Il ridiculise la censure dans l'article ***De l'horrible danger de la lecture,*** condamne l'enrôlement militaire dans ***Candide,*** s'indigne contre l'inutilité de guerres, dont le motif échappe aux combattants. A l'égard des juges, il ne se contente pas de rédiger des pamphlets, mais il entreprend de faire casser des sentences iniques, et il obtient gain de cause dans les retentissantes affaires Calas, Sirven, Lally-Tollental, etc. Ses interventions ameutent le public, que ses ouvrages ont commencé par amuser.

A l'égard des gens de lettres, même combativité. Les partisans de l'Eglise sont sans cesse tournés en dérision : Fréron, Lefranc de Pompignan, Palissot, reçoivent plus de coups qu'ils n'en donnent. Mais le combat le plus acharné est celui qui le met aux prises avec J.-J. Rousseau. A ses yeux, ce « philosophe », qui renie la raison pour le cœur, insulte la civilisation, condamne le théâtre, est un fou et un hypocrite; avec allégresse, il l'expédie aux Petites-Maisons, et si l'on en croit des érudits d'aujourd'hui, il ne tient pas à lui que Rousseau ne soit emprisonné. Contre ses rivaux, ce défenseur de la liberté civile réclame des **lettres de cachet !**

3. Cependant ce **combat perpétuel** comporte des trèves, où la destruction fait place à une action positive. Voltaire n'avait pas tort d'ouvrir les yeux de ses contemporains sur des abus scandaleux; il avait encore plus raison de faire passer sur le plan pratique ses convictions. Aux fabricants de systèmes. il répète que le véritable Philosophe n'est pas celui qui écrit des livres, mais celui qui donne des charrues au peuple. A Ferney, l'épicurisme de sa jeunesse évolue vers la bienfaisance. De ce canton pauvre et sans avenir, il fait une région prospère, modernisant l'agriculture et implantant l'industrie. Sa gloire littéraire ouvre des débouchés à ses produits. Versailles lui achète des bas de soie, et Catherine II des montres.

CONCLUSION. — La vie de Voltaire est bien un combat, mais la Philosophie n'est **pas un emplâtre,** qui cache une blessure incurable. **C'est**

elle aussi, une lutte, où les adversaires échangent de rudes coups. Il n'était pas dans le tempérament de Voltaire de la concevoir comme une méditation sereine, mais comme un duel. C'est ce duelliste qu'ont applaudi ses contemporains, même lorsqu'ils étaient les victimes de son esprit. La Philosophie à fait plus que le **consoler;** elle **l'a guéri** et lui a enseigné un bonheur à sa portée. A Ferney, Voltaire comme Candide a trouvé son jardin à cultiver. Le malheur de Mme Du Deffand est de n'avoir pu quitter sa chambre et d'avoir exercé son esprit trop souvent dans le vide, sans autre objet que ses pensées.

Athéisme et fanatisme.

Expliquez et commentez l'affirmation suivante de Voltaire :
« L'athéisme et le fanatisme sont les deux pôles d'un univers de confusion et d'horreur. »

(Histoire de Jenni.)

INTRODUCTION. — L'ironie voltairienne montre une préoccupation constante du Philosophe : Quelle doit être l'attitude de l'homme devant le problème de l'existence de Dieu ? Comment éviter les maux contraires de l'athéisme et du fanatisme ? ***L'Histoire de Jenni,*** publiée en 1775, trois ans avant la mort de Voltaire, paraît bien être l'aboutissement d'une Philosophie, qui n'a cessé d'évoluer selon les vicissitudes de l'existence.

EXPLICATION. — ***L'Histoire de Jenni,*** par les voyages que fait le héros du roman et par quelques-unes de ses mésaventures, ressemble à ***Candide.*** Jenni, jeune anglais beau comme un dieu, est fait prisonnier par les Espagnols, au siège de Barcelone. Il est aimé de Dona Boca Vermeja et de Dona Las Nalgas, mais condamné par le Grand Inquisiteur, jaloux, à être brûlé ***« en cérémonie, orné d'un grand sanbenito et d'un bonnet en pain de sucre »***. Les Anglais s'emparent de la ville, Jenni est délivré et l'Inquisiteur arrêté : Les Anglais, tolérants, se contentent de le fouetter. C'est l'occasion d'une controverse religieuse entre l'anglican M. Feind, et un Bachelier de Salamanque, qui défend l'église romaine avec naïveté : le rôle de saint Pierre dans la fondation de l'Eglise, l'infaillibilité pontificale, le culte de la sainte Vierge, la sainte Trinité sont exposés sous une forme ridicule. L'Espagnol s'appuie sur l'autorité de Molina et de Grillandus, l'Anglais sur celle de saint Paul. Finalement, le Bachelier décide de se faire anglican : ***« Il faut que cet Anglais, que j'avais cru d'abord anthropophage, soit un bien bon homme, car il est théologien, et il ne m'a point dit d'injures. »*** Jenni, de retour à Londres, se corrompt; il finit par s'enfuir au Nouveau Monde avec une femme adultère et empoisonneuse; son père et le sage M. Feind partent à sa recherche. C'est un prétexte pour présenter un bon sauvage, Parouba, dont la religion est toute naturelle, pour rétablir la paix entre les tribus, et, ayant retrouvé Jenni et un de ses compagnons de débauche, le libertin Birton, pour discuter longuement sur l'athéisme. M. Feind fait de

larges concessions à Birton, mais demeure ferme sur quelques convictions essentielles : *« Vous me demandez où Dieu est; je n'en sais rien, et je ne dois pas le savoir. Je sais qu'il est; je sais qu'il est notre maître, qu'il fait tout, que nous devons tout attendre de sa bonté. »* Cette affirmation de la Bonté divine, en contradiction avec tous les sarcasmes contre la Providence répandus dans *Candide,* est assez surprenante. Mais il faut se rendre à l'évidence : alors que l'athée Birton reprend les arguments de Voltaire contre l'optimisme, M. Feind justifie l'existence du mal sur la terre. Les inondations, les éruptions volcaniques, les tremblements de terre (sommes-nous loin du *poème sur le désastre de Lisbonne !)* s'expliquent par l'ordre général de la Nature, et celui-ci est voulu par Dieu. Réconcilié avec Pangloss, Voltaire emboîte le pas à Pascal, à Rousseau et même à Bernardin de Saint-Pierre. Avec eux, il entonne le psaume : *Enarrant caeli Dei gloriam.* Le bon sauvage Parouba devant les merveilles que le télescope lui découvre dans le ciel tombe à genoux, et spontanément dit : *« Les cieux annoncent Dieu. »* L'athée Birton finit par admettre qu'on ne possède pas de preuves contre l'immortalité de l'âme, et qu'il y a, dans chaque cœur, un secret instinct, qui réprouve le mal. Le remords qui torture Richard III et Charles IX est le signe de la conscience. Il ne reste plus à Birton et à Jenni qu'à se repentir et à suivre le chemin de la vertu, comme dans les histoires édifiantes. Après avoir attaqué le fanatisme dans toutes ses œuvres antérieures il semble que Voltaire s'inquiète des conclusions qu'en ont tirées les incroyants, et qu'il veuille jeter les fondements d'un déisme à la fois rationnel et sentimental.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Voltaire a-t-il condamné les *« deux pôles »* de l'athéisme et du fanatisme ?

1. Le fanatisme. — Pendant toute sa carrière de philosophe, Voltaire lutte contre le fanatisme, c'est-à-dire le zèle excessif pour la religion, et contre l'intolérance, qui en est la conséquence. Le fanatisme naît de la superstition et de l'ignorance; il est alimenté par l'intérêt, les différentes églises voulant exercer leur domination sur le peuple, qui suit aveuglément les coutumes. Le devoir du Philosophe est d'exercer sa raison, de mettre en évidence les crimes du fanatisme et d'éviter lui-même l'introduction de nouvelles superstitions : *« Affaiblis peu à peu toutes les superstitions anciennes, et n'en introduis aucune nouvelle. » (Dictionnaire philosophique,* article *Blé).* Dans tous ses écrits, qu'il s'agisse de théâtre, d'histoire, d'ouvrages philosophiques, de contes ou de correspondance, Voltaire relève des exemples ridicules ou odieux de la superstition. Dans les *Lettres philosophiques, il* loue l'Angleterre de tolérer des sectes diverses, alors qu'en France, depuis la Révocation de l'Edit de Nantes, seule est autorisée l'Eglise catholique. Dans *Zaïre,* cultivant le paradoxe, il met en scène un Croisé fanatique, le vieux Lusignan et un sultan tolérant, Orosmane. L'infortunée Zaïre est l'innocente victime du fanatisme de son père et de la jalousie de son amant. Toutes les religions sont remplies de croyances stupides : A la grande foire de Bassora, un Egyptien, un Indien, un Chinois, un Grec et un Celte soupent ensemble. Chacun d'eux est persuadé que sa religion est la seule véritable. L'Indien refuse de manger de la volaille par respect pour le dogme de la réincarnation, mais s'indigne de voir l'Egyptien vénérer le bœuf Apis. Un Chaldéen adore le poisson Dannès comme principe de toute chose, le Chinois invoque Lï, le Grec la mythologie, et, le Celte, Teutah. La dispute s'échauffe, mais

Zadig la calme en disant : « *Mes amis, vous alliez vous quereller pour rien, car vous êtes tous du même avis.* » Et il leur montre que leurs dieux particuliers prouvent une croyance commune à un « *Etre supérieur* ». L'*Essai sur les Mœurs* est un réquisitoire contre les Croisades, les ordres religieux, le gouvernement de Philippe II en Espagne, etc. **Candide** reprend les mêmes thèmes sur le mode plaisant : après le tremblement de terre de Lisbonne, le docteur Pangloss et Candide sont condamnés à être brûlés comme hérétiques. Dans *Bélisaire,* ce sont les théologiens de la Sorbonne qui sont ridiculisés : Frère Triboulet consulte tous les passages « *par lesquels on prouve évidemment que tous ceux qui n'avaient pas demeuré dans le quartier de la Sorbonne, comme, par exemple, les Chinois, les Indiens, les Scythes, les Grecs, etc... étaient tous damnés sans miséricorde* ». Le conte du *Taureau blanc,* sensiblement contemporain de l'*Histoire de Jenni,* met sur le même plan les légendes grecques, les légendes égyptiennes et les histoires merveilleuses de la Bible. Le sage Mambrès rencontre la pythonisse d'Endor entourée d'animaux étranges, dont elle lui révèle l'identité : « *le serpent* (dont la physionomie était *noble et intéressante) est celui qui persuada Eve de manger une pomme, et d'en faire manger à son mari. L'ânesse est celle qui parla dans un chemin creux à Balaam... Le poisson qui a toujours sa tête hors de l'eau est celui qui avala Jonas... Ce chien est celui qui suivit l'ange Raphaël et le jeune Tobie dans le voyage qu'ils firent à Ragès, en Médie, du temps du grand Salmanasar. Ce bouc est celui qui expie tous les péchés d'une nation. Ce corbeau et ce pigeon sont ceux qui étaient dans l'arche de Noé...* » Comment les sceptiques ne se seraient-ils pas divertis de tels contes ?

Mais le rire et l'ironie se changent en indignation lorsque Voltaire dénonce les crimes engendrés par le fanatisme et la superstition : les guerres de religion, les exécutions des hérétiques, tous les vestiges de la barbarie qui subsistent encore au XVIIIe siècle, et aboutissent à la condamnation du chevalier de La Barre, de Calas et de Sirven.

Cependant, cette horreur de l'intolérance et cette lutte contre le fanatisme attirent de nombreuses réserves, que les adversaires de Voltaire ont faites dès le XVIIIe siècle. Le Philosophe est loin d'être impartial dans ses condamnations. L'intolérance de l'église anglicane, des Réformés ou des Mahométans est traitée avec indulgence. En revanche, l'Eglise catholique est responsable de tous les malheurs de l'humanité. Dans la dernière partie de sa vie, l'anticléricalisme devient une obsession : « *Ecrasons l'Infâme* » est le cri de guerre du Philosophe déchaîné.

2. L'athéisme. — La défiance à l'égard de l'athéisme paraît beaucoup plus tardive. Dans sa jeunesse, Voltaire a fréquenté les Libertins, et il conserve de la sympathie pour les jeunes viveurs qui se moquent de tout. Le personnage de Birton dans l'*Histoire de Jenni* n'est pas antipathique. Toutefois, au plus fort de ses attaques contre le Catholicisme, Voltaire affirme un déisme apparenté au syncrétisme. Nous avons vu Zadig réconcilier les fanatiques opposés. Dans le *Dictionnaire philosophique,* conduit par l'archange, le Philosophe contemple « *les héros de l'humanité, qui ont été les bienfaiteurs de la terre* » : Numa Pompilius, Pythagore, Zoroastre, Socrate, et finalement le Christ, dont tout l'enseignement consiste dans le commandement : « *Aimez Dieu, et votre prochain comme vous-même.* » La religion naturelle est aussi bienfaisante que le fanatisme est malfaisant. L'athéisme conduit au dérèglement moral et compromet l'ordre social. Malheureuse-

ment, Voltaire est beaucoup mieux doué pour l'attaque que pour l'apologie, qui manque de flamme.

CONCLUSION. — Si dans l'***Histoire de Jenni,*** fanatisme et athéisme sont renvoyés dos à dos; dans les œuvres précédentes, c'est surtout le fanatisme qui est pris à partie. Aussi le public n'a généralement retenu de la Philosophie de Voltaire que le scepticisme et l'ironie. Les déistes lui ont préféré les appels passionnés de Rousseau et ont écouté le sermon du Vicaire savoyard plutôt que les remontrances tardives et timides de M. Feind.

Voltaire, avocat de l'Encyclopédie.

Voltaire imagine une discussion à la cour au sujet de l'*Encyclopédie*. Un Comte prend la défense du Dictionnaire devant le Roi :

***Sire, vous êtes trop heureux qu'il se soit trouvé sous votre règne des hommes capables de connaître tous les arts, et de les transmettre à la postérité. Tout est ici, depuis la manière de faire une épingle jusqu'à celle de fondre et de pointer vos canons, depuis l'infiniment petit jusqu'à l'infiniment grand. Remerciez Dieu d'avoir fait naître dans votre royaume ceux qui ont servi ainsi l'univers entier.* »**

Vous expliquerez, discuterez et commenterez ce texte.

INTRODUCTION. — L'***Encyclopédie*** est la plus énorme machine de guerre que les Philosophes dressent contre l'Eglise, la Monarchie et la tradition, mais en raison même de son importance, sa publication s'échelonne de 1751 à 1772 et suscite de nombreux conflits. Diderot a contre lui les Jésuites du ***Journal de Trévoux,*** les Jansénistes des ***Nouvelles ecclésiastiques,*** de nombreux écrivains comme Fréron, Palissot, Gilbert, Lefranc de Pompignan. La cour se partage en adversaires comme la reine, et en partisans : Mme de Pompadour, le marquis d'Argenson, le directeur de la librairie, M. de Malesherbes. Aussi Voltaire peut-il imaginer sans invraisemblance l'anecdote, d'où est extraite cette réplique. Lui-même a composé divers articles : ***Elégance, Eloquence, Esprit,*** **etc.** Sans être vraiment l'ami de Diderot, il le considère comme un allié dans la lutte philosophique.

EXPLICATION. — L'anecdote se présente comme une saynète : des courtisans discutent sur la composition de la poudre, et Mme de Pompadour regrette d'ignorer comment se fabriquent son rouge et ses bas de soie : propos futiles d'oisifs, mais qui dénotent une volonté de s'instruire. A ces questions sans réponse, le duc de La Vallière propose une solution : recourir aux dictionnaires. Le roi, qui les a confisqués, accepte l'épreuve; on apporte les vingt et un volumes. Deuxième tableau : à l'ennui et à l'embarras des courtisans succède leur joie; chacun trouve une explication à sa mesure, les seigneurs pour les diverses catégories de poudre et Mme de Pompadour pour ses bas... Le roi lui-même y ***« lit les droits de sa couronne »,***

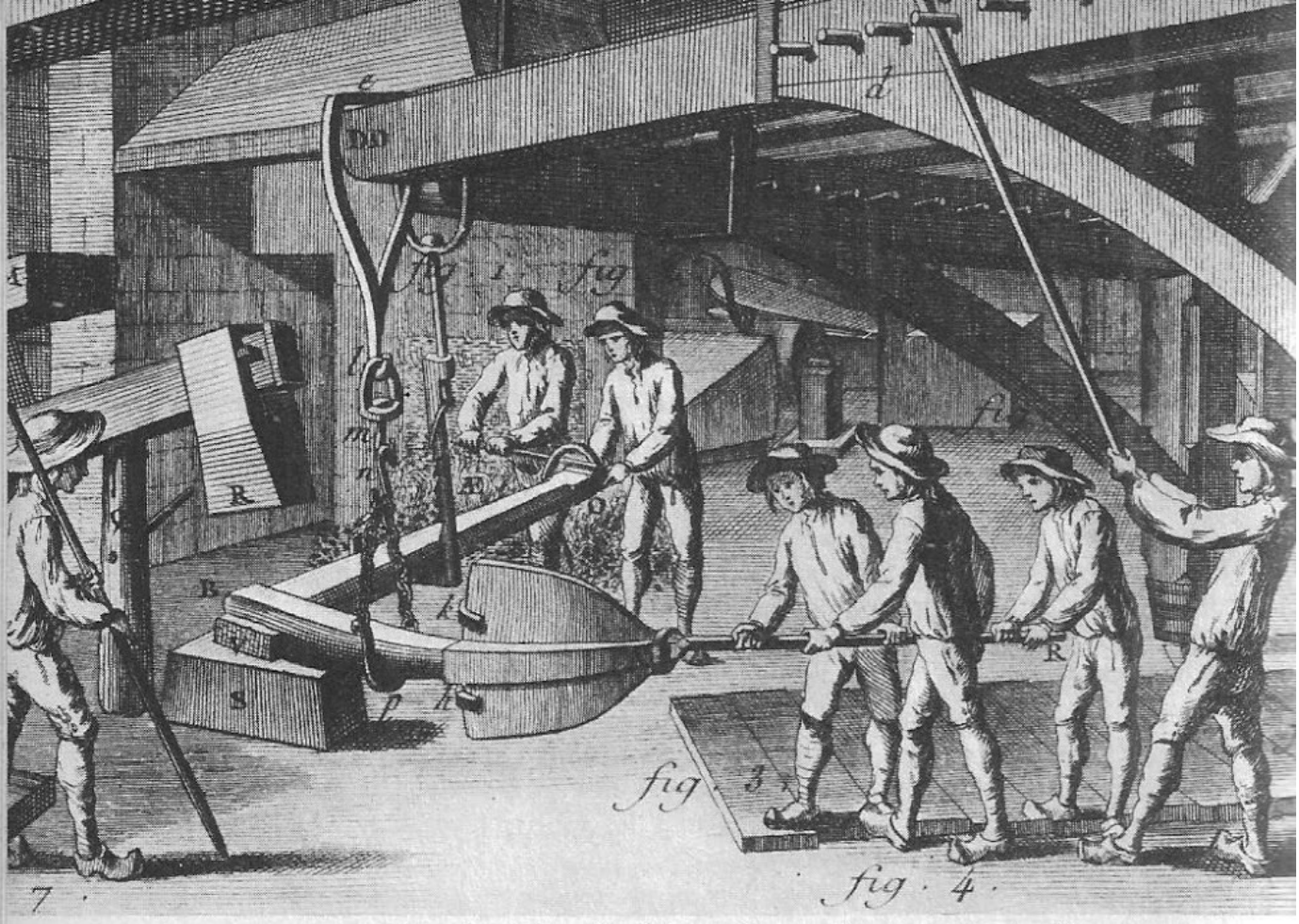
autant dire qu'il les découvre et qu'il saura mieux ensuite les faire valoir. Quelle référence pour l'***Encyclopédie !*** Non seulement elle instruit les curieux, mais elle épaule la monarchie ! Toutes les formes de connaissance y sont rassemblées : des futiles épingles, dont les coquettes ajustent leurs atours, aux canons qui conquièrent des provinces. La science, et par suite la métaphysique, y révèlent leurs secrets. Pascal, placé entre les deux abîmes de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, n'éprouverait plus de vertige, puisque l'***Encyclopédie*** donnerait réponse à son inquiétude. La conclusion se devine : le roi autorise les courtisans à conserver leurs dictionnaires. Mais c'est une fausse sortie de théâtre, puisque l'***Encyclopédie*** fut poursuivie et condamnée officiellement. L'apologie, en dépit du badinage, met en cause des arguments de poids : tout d'abord, l'***Encyclopédie*** est utile à l'aristocratie; elle peut sauver celle-ci de son inaction et de son ignorance. On sait avec quelle énergie Voltaire s'élève en toute occasion contre la futilité des courtisans, dont tout le savoir consiste à connaître l'heure du lever et du coucher du roi (cf. ***La lettre sur le Commerce*** dans les ***Lettres philosophiques***).

En second lieu, l'***Encyclopédie*** est une entreprise nationale, dont le bénéfice doit rester aux libraires français. Enfin, le succès des éditions étrangères prouve l'inutilité des attaques et des interdictions. L'***Encyclopédie*** honore non seulement la France, mais tous les esprits favorables au progrès. La bannir est se vouer à l'ignorance.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure le plaidoyer est-il sincère et correspond-il à la réalité ?

Voltaire est déjà célèbre quand l'***Encyclopédie*** commence à paraître, sa notoriété le met très au-dessus de Diderot et de d'Alembert. A plusieurs reprises, il donne avec condescendance des conseils de prudence et de tactique à ceux qu'il considère comme trop impétueux ou malhabiles. Pensons à la formule de l'article ***Blé*** du ***Dictionnaire philosophique : « Si tu rencontres quelques gens d'esprit, avertis-les par un signe de tête, par un coup d'œil, que tu penses comme eux, mais qu'il ne faut pas rire. »*** Diderot et ses amis riaient trop fort.

Mais Voltaire apprécie l'esprit philosophique qui anime l'***Encyclopédie,*** et considère que les adversaires de Diderot sont les siens. Lorsque Palissot raille les Philosophes dans sa comédie (1760), Voltaire, dans sa réplique, lie sa cause à celle de Diderot : ***« Je ne connais point du tout M. Diderot; je ne l'ai jamais vu; je sais seulement qu'il a été malheureux et persécuté... Je regarde d'ailleurs l'entreprise*** de l'***Encyclopédie comme le plus beau monument qu'on pût élever à l'honneur des sciences; il y a des articles admirables, non seulement de M. d'Alembert, de M. Diderot, de M. le chevalier de Jaucourt, mais de plusieurs autres personnes, qui, sans aucun motif de gloire ou d'intérêt, se font un plaisir de travailler à cet ouvrage. Il y a des articles pitoyables, sans doute, et les miens pourraient bien être du nombre; mais le bon l'emporte si prodigieusement sur le mauvais, que toute l'Europe désire la continuation de l'Encyclopédie. On a traduit déjà les premiers volumes en plusieurs langues; pourquoi donc jouer sur le théâtre un ouvrage devenu nécessaire à l'instruction des hommes et à la gloire de la nation ? »*** Les arguments sont identiques dans les deux textes : Voltaire affecte d'être désintéressé et de juger l'œuvre avec objectivité; des attaques contre la tradition, il n'est pas

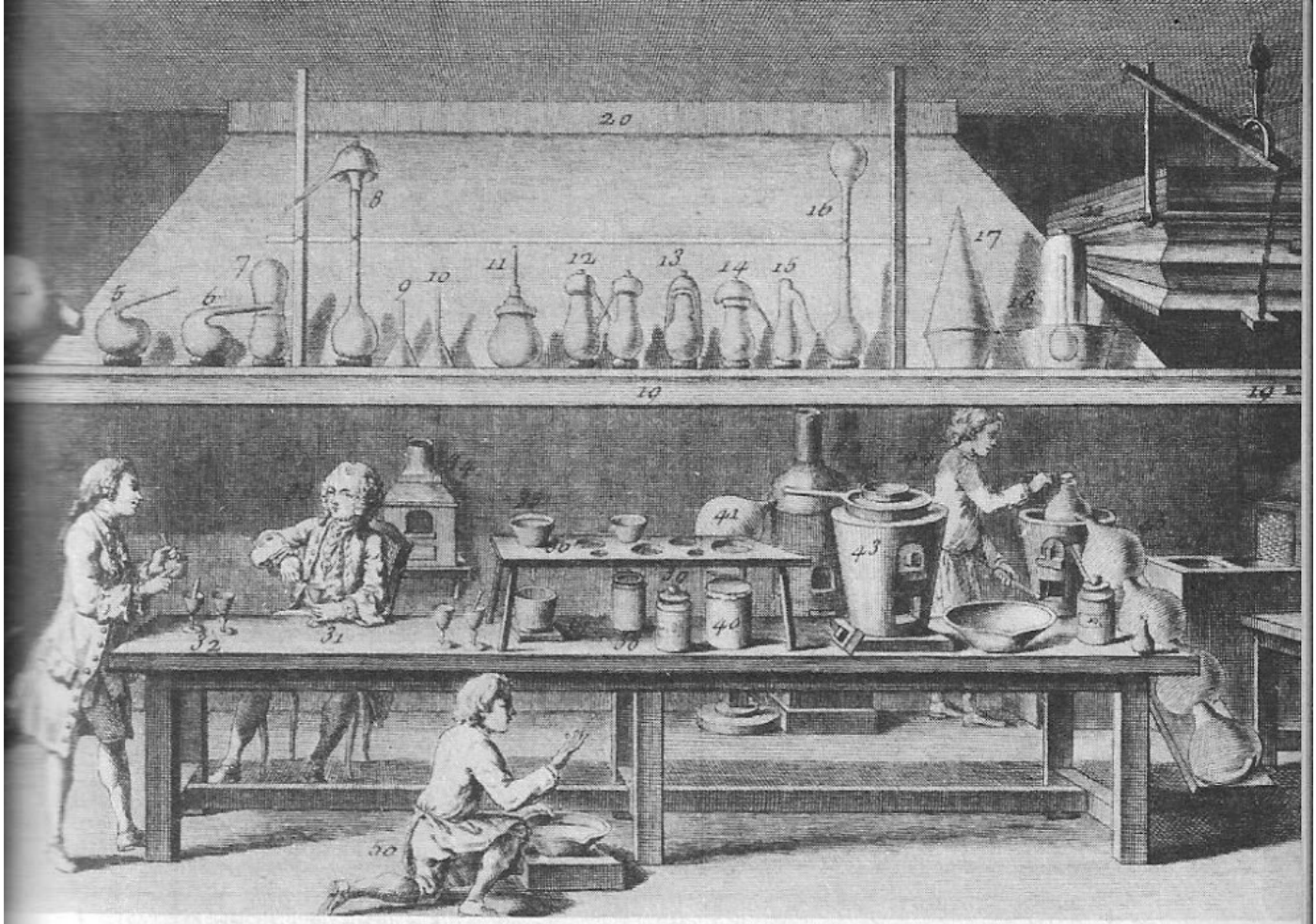


Planches de l'Encyclopédie : Forge d'une ancre marine.

question, l'***Encyclopédie*** est considérée comme un ouvrage scientifique aussi important et innocent que l'***Esprit des lois*** ou que l'***Histoire naturelle.*** Il faut avoir mauvais esprit pour y découvrir des doctrines subversives; c'est une œuvre utile, puisqu'elle fait la fortune des libraires et qu'elle illustre la France.

En fait, le bon apôtre s'intéresse médiocrement aux articles documentaires de l'***Encyclopédie,*** mais il cherche surtout à confondre ses adversaires. L'anecdote située à Versailles est-elle authentique ? On en peut douter; son aisance, le ton de modération, l'éloge de Mme de Pompadour, sont autant de moyens de désarmer l'hostilité et de prévenir l'opinion du lecteur peu au courant de sa rouerie. Ce récit a été publié en 1774, à la suite de la tragédie ***Don Pedre,*** à une époque où l'***Encyclopédie*** est terminée; l'article ***poudre*** invoqué comme exemple figure dans le tome XII, paru en 1765; or, Mme de Pompadour est morte en 1764. Ces libertés, prises avec la chronologie, ne révèlent-elles pas le désir de composer un conte plaisant, prouvant que le roi et Mme de Pompadour appréciaient secrètement l'***Encyclopédie,*** mais que celle-ci a été victime de l'envie et des cagots ? C'est adroitement encourager les lecteurs à ne tenir aucun cas de Fréron ou de Lefranc de Pompignan.

COMMENTAIRE. — Il est bien vrai que d'Alembert dans son ***Discours préliminaire*** présentait l'***Encyclopédie*** comme un ***Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,*** et que quantité d'articles apportaient aux contemporains de précieux renseignements sur le progrès scientifique. Depuis les ***Entretiens sur la pluralité des mondes*** et l'***Histoire des Oracles,*** l'engouement



Un laboratoire de chimie (cl. Giraudon).

pour les sciences n'a fait que croître. D'autre part, les planches illustrant la documentation sur les métiers permettaient à chacun de s'initier au machinisme naissant. En cela, l'***Encyclopédie*** répond à un besoin général du temps : Montesquieu soignant ses vignes à La Brède, Rousseau imaginant le domaine idéal de M. de Volmar, Voltaire utilisant les machines agricoles les plus perfectionnées de l'époque, reflètent l'intérêt que prenaient intellectuels et mondains à la vie pratique. Aujourd'hui encore, l'***Encyclopédie*** demeure un témoignage précieux sur les techniques du XVIIIe siècle.

Mais ce n'était pas là le but essentiel de l'entreprise. Voltaire, tout en recommandant la prudence à Diderot et à d'Alembert, se réjouissait de voir la tradition et l'Eglise ébranlées par les attaques des Philosophes. Il écrit à d'Alembert : « ***On crie contre les philosophes, on a raison, car si l'opinion est la reine du monde, les philosophes gouvernent cette reine.*** » Lorsque Diderot s'aperçoit que Le Breton a fortement édulcoré ses articles, il s'en indigne comme d'une trahison : « ***Vous avez oublié qu'il n'y a peut-être pas deux hommes dans le monde, qui se soient donné la peine de lire une ligne d'histoire, de géographie, de mathématiques et même d'arts; et que ce qu'on y a recherché et ce qu'on y recherchera, c'est la philosophie ferme et hardie de quelques-uns de vos travailleurs. Vous l'avez dépecée, mutilée, mise en lambeaux, sans jugement, sans ménagement et sons goût. Vous nous avez rendus insipides et plats..*** » En 1774, encouragé par Catherine II, il fait le projet de composer une nouvelle ***Encyclopédie,*** où sa philosophie se développerait sans contrainte. Même dans la rédaction atténuée par Le Breton, combien d'articles nous étonnent par leur audace et leur agressivité ! Si l'article ***Athéisme,*** écrit par l'abbé Yvon, est conforme à l'orthodoxie, celui sur le ***Christianisme,*** rédigé par Diderot, est rempli de venin. L'article ***Autorite***

politique ménage moins encore la monarchie que la religion. Toutes les polémiques des pamphlétaires protestants y sont rassemblées. Le ton doctoral, qui ne souffre aucune contestation, annonce les prédications de Jean-Jacques en les devançant de dix ans : ***« Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres... Le prince tient de ses sujets mêmes l'autorité qu'il a sur eux... »*** Ce n'est certes pas dans cet article que Louis XV aurait pu lire ***« les droits de la couronne »!*** Plus violents encore sont les articles aux titres anodins, destinés à dérouter les censeurs, tel l'article *corde*, qui déverse contre les Cordeliers les calomnies habituelles des Libertins. N'en déplaise à Voltaire, le roi avait quelque raison de juger l'*Encyclopédie* dangereuse pour le régime.

CONCLUSION. — Le mérite incontestable de l'*Encyclopédie* est d'avoir vulgarisé la science et surtout la technique, même si elle n'a pas percé les mystères de l'infini; son succès au XVIIIe siècle a été éclatant, mais il tenait plus aux doctrines philosophiques de Diderot qu'aux articles sur le rouge et les bas de soie. L'énorme bréviaire des Philosophes n'était pas un divertissement pour Favorites.

Voltaire aux « Délices ».

Vous imaginerez la lettre d'un jeune Genevois, qui a rendu visite à Voltaire aux Délices.

COMPRENONS LE SUJET. — Il ne s'agit pas de faire un exposé sur les activités de Voltaire aux *Délices*, mais une lettre aussi vraisemblable et naturelle que possible. La vraisemblance sera obtenue par une documentation précise, empruntée aux biographies de Voltaire, à sa correspondance et aux lettres de ses visiteurs réels. Bon nombre d'entre eux, fiers d'avoir été reçus par le Philosophe, ont fait le récit de leur mémorable visite. Ce travail préliminaire consistera donc à situer exactement la visite supposée et à lui rattacher des œuvres littéraires ou des péripéties de la carrière de Voltaire. Le naturel consistera à éviter le style scolaire et didactique, à rechercher le ton de la conversation et, si possible, à badiner comme l'ont fait des épistoliers du XVIIIe siècle. Il n'y aura donc pas de longs développements, mais de brefs paragraphes, et plutôt des allusions que des explications. Le correspondant étant un Genevois, on peut supposer qu'il s'agit d'un Calviniste à la fois flatté, intrigué et scandalisé par l'étonnante personnalité de Voltaire. La lettre appartiendra, de préférence, à la période où Voltaire est en coquetterie avec Genève. La chronologie sera assez souple pour permettre des rapprochements utiles, mais il faudra éviter les anachronismes choquants.

RASSEMBLONS LES DOCUMENTS. — **1. L'installation de Voltaire en Suisse.** — Voltaire, brouillé avec Frédéric II (1753), séjourne en Alsace, puis en Lorraine à l'abbaye de Sénones, puis en Franche-Comté et en Bourgogne avant d'arriver à Genève (décembre 1754). Bientôt, il achète

deux propriétés, une maison à Monrion, dans le vignoble de Lausanne, et le château de Saint-Jean, près de Genève. C'est ce château qu'il nomme *les Délices*. Il partage son temps entre les deux résidences sans leur attribuer une affectation aussi particulière et tranchée que la lettre à M. de Moncrif (cf. ci-dessous) pourrait le laisser croire : le théâtre, les publications philosophiques, les polémiques, l'emportent sur les préoccupations agricoles, qui se développeront à Ferney.

2. Les Œuvres écrites aux Délices (1755-59). — Voltaire poursuit sa carrière d'**auteur dramatique** : *L'orphelin de la Chine* (1755), *Tancrède* (1760). Les représentations de ses pièces antérieures, qu'il donne aux *Délices* en 1755, provoquent des réactions à Genève, qui les interdit. Voltaire les reprend à Monrion... Il serait donc plus conforme à la biographie de Voltaire d'imaginer une visite à Monrion, mais les *Délices* parlent mieux à l'imagination des élèves et l'on peut supposer, sans invraisemblance, que Voltaire, passant outre les interdictions, a de nouveau utilisé la scène qu'il avait installée aux *Délices*. — **Les polémiques sur la Providence et l'Optimisme** : *Poème sur la loi naturelle; Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756); *Candide* (1759). — **L'Histoire philosophique** : *L'Essai sur les mœurs* (1756-59). — **La satire** : *Le Pauvre Diable* (1758), satire dirigée contre Fréron; *Relation de la maladie du jésuite Berthier* 1759), pamphlet attaquant le rédacteur du *Journal de Trévoux*. Bien entendu, la **correspondance** ne chôme pas; relevons surtout les noms des amis fidèles : d'Argental, Mme Du Deffand, Thiériot. *Candide* et l'*Essai sur les mœurs* étant les deux œuvres les plus marquantes et les plus accessibles, on peut adopter la date de 1759.

3. Voltaire dépeint par lui-même et par ses amis. — Voltaire décrit ses occupations variées dans une lettre à M. de Moncrif, académicien mondain, ami du comte d'Argenson (mars 1757) :

« ... Vous avez donc soixante-neuf ans, mon cher confrère : qui est-ce qui ne les a pas à peu près? Voici le temps d'être à soi, et d'achever tranquillement sa carrière. C'est une belle chose que la tranquillité ! Oui, mais l'ennui est de sa connaissance et de sa famille. Pour chasser ce vilain parent, j'ai établi un théâtre à Lausanne, où nous jouons Zaïre, Alzire, l'Enfant prodigue, *et même des pièces nouvelles. N'allez pas croire que ce soient des pièces et des acteurs suisses : j'ai fait pleurer, moi bonhomme Lusignan, un parterre très bien choisi; et je souhaite que les Clairon et les Gaussin, jouent comme Mme Denis... Je suis histrion les hivers à Lausanne, et je réussis dans les rôles de vieillard; je suis jardinier au printemps, à mes* Délices, *près de Genève, dans un climat plus méridional que le vôtre. Je vois de mon lit le lac, le Rhône, et une autre rivière. Avez-vous, mon cher confrère, un plus bel aspect? Avez-vous des tulipes au mois de mars? Avec cela, on barbouille de la philosophie et de l'histoire; on se moque des sottises du genre humain et de la charlatanerie de vos physiciens, qui croient avoir mesuré la terre... On plaint ce pauvre genre humain, qui s'égorge dans notre continent à propos de quelques arpents de glace en Canada. On est libre comme l'air depuis le matin jusqu'au soir. Mes vergers, mes vignes, et moi, nous ne devons rien à personne... ».*

Mme d'Epinay à Grimm. — Mme d'Epinay consulta le docteur Tronchin, à Genève, de 1757 à 1759. Elle eut donc tout le temps de rendre visite à Voltaire qui l'étourdit par son entrain :

« On n'a le temps de rien avec ce Voltaire; je n'ai que celui de fermer ma lettre, mon ami. J'ai passé une journée seule avec lui et sa nièce, et il est en vérité là à me faire des contes, tandis que je lui ai demandé la permission d'écrire quatre lignes, afin que tu ne sois pas inquiet de ma santé, qui est bonne. Il m'a demandé permission de rester pour voir ce que disent mes deux grands yeux noirs quand j'écris; il est assis devant moi, il tisonne, il rit, il dit que je me moque de lui et que j'ai l'air de faire sa critique. Je lui réponds que j'écris tout ce qu'il dit, parce que cela vaut bien tout ce que je pense... »

Voltaire à Saint-Lambert (1758) :

« J'ai toute ma famille dans un de mes ermitages nommé les Délices, *auprès de Genève Je suis devenu jardinier, vigneron et laboureur... Je déteste les villes, je ne puis vivre qu'à la campagne; et, étant vieux et malingre, je ne veux vivre que chez moi : il est fort insolent d'avoir deux chez moi, et d'en vouloir un troisième; mais ce troisième m'approcherait de vous. J'ai une très bonne compagnie à Lausanne et à Genève... J'ai une nièce qui joue Mérope et Alzire à merveille, toute grosse et courte qu'elle est... »*

Une nièce pétulante : Mme Denis (lettre de Mme d'Epinay) :

« Sa nièce est à mourir de rire. C'est une petite grosse femme toute ronde, d'environ cinquante ans, femme comme on ne l'est point, laide et brune, menteuse sans le vouloir et sans méchanceté; n'ayant pas d'esprit et en paraissant avoir, criant, politiquant, versifiant, raisonnant, déraisonnant... »

4. La querelle du Théâtre. — A peine installé aux *Délices* (1755), Voltaire donne une représentation de *Zaïre* avec l'acteur Lekain. Presque tout le Conseil de Genève assiste à la séance, qui a le plus grand succès, mais le Consistoire rappelle à Voltaire l'interdiction de faire des représentations privées ou publiques sur le territoire de Genève. Voltaire feint de s'incliner, mais lorsque d'Alembert vient se documenter pour écrire l'article *Genève* dans l'*Encyclopédie*, il l'incite à déplorer l'absence de théâtre dans la république De son côté, Rousseau, après le succès du premier *Discours*, était revenu dans sa patrie en triomphateur, et avait fait profession de foi calviniste. Citoyen de Genève, il se jugeait le plus qualifié pour répondre à d'Alembert. Aigri contre la société mondaine depuis sa rupture avec Mme d'Houdetot et Mme d'Epinay, il prépara sa diatribe contre le théâtre en contemplant la forêt de Montmorency de sa petite maison de Montlouis, ou il résidait depuis le départ de l'Ermitage. La *Lettre à d'Alembert*, publiée en 1758, eut un grand retentissement et acheva la rupture entre Rousseau, Voltaire et les Encyclopédistes.

REDIGEONS. *Genève*, 1759.

Mon ami,

Le croiriez-vous ? moi, paisible et religieux citoyen de Genève, je viens d'être reçu par l'Antéchrist ! Voltaire, avant de quitter le territoire de notre république, avait invité, selon ses propres termes, les représentants de la jeunesse éclairée de Genève à lui faire visite : j'eus l'insigne honneur de faire partie de ces « lumières ». Quelle émotion, et aussi quelle curiosité de voir ce philosophe illustre, qui fait l'entretien de toute l'Europe ! Depuis son installation à nos portes, Genève ne connaît plus de repos. Vous le savez, notre Consistoire a dû lui interdire de donner des représentations théâtrales, qui risquaient de compromettre la santé morale de notre peuple, et, depuis lors, Voltaire nous boude et courtise Lausanne.

Nous étions donc aussi intrigués que flattés par ce retour de faveur... Mais voici le grand homme ! On me l'avait dépeint toujours malade, bilieux et courbé sur sa canne : or c'est un homme alerte, aux yeux pétillants de malice et à la politesse surannée, qui nous accueille. « Soyez remerciés, Messieurs, de votre visite à un pauvre reclus, qui consume ses dernières forces à jardiner en contemplant votre beau lac. Combien je rends grâce à l'auguste sagesse de votre conseil, qui a banni de mon ermitage les frivoles occupations de l'esprit. Cultivons notre jardin, oui, Messieurs, cultivons notre jardin, voilà l'ultime conseil de votre vieux voisin. » Et le voilà qui nous entraîne vers son parterre, d'où nous découvrons le plus beau panorama du monde : devant nous s'étend le lac, vaste comme la mer, bordé sur l'autre rive de sombres montagnes; le Rhône et l'Arve serpentent parmi les coteaux. Mais aujourd'hui Voltaire ne pense qu'à ses tulipes. Elles sont fort belles en vérité, et en avance sur la saison. On s'extasie et l'un de nous murmure . « ***Primus vere rosam atque autumno carpere poma...*** » Voltaire, qui a l'oreille fine, s'exclame : « Non, Messieurs, je ne suis pas digne du jardinier de Virgile. Lui, avec quelques arpents, chargeait sa table de mets, qu'il n'avait pas achetés, et moi, je me ruine à entretenir mes Délices, qui ne rapportent rien... » Il rêve un instant, sa pensée s'évade loin de nous, puis sans plus tarder, il rentre au château. Une personne d'âge mûr, mais vive, remuante, s'avance vers lui : c'est Mme Denis, sa nièce chérie, la maîtresse de céans. Nous la suivons jusqu'au salon... Mais ce n'est pas un salon ! devant nous une scène de théâtre aux fines dorures tient ses rideaux fermés. Voltaire disparaît et quelques instants après le rideau se lève : un majestueux vieillard, les traits ravagés par l'âge et la douleur, s'avance et nous dit : « Messieurs, pardonnez cette dernière faiblesse à un vieux Croisé sur le point de s'éteindre : Lusignan, le roi chrétien de Jérusalem, va représenter devant vous les souffrances d'un père, à qui on a arraché sa fille. Zaïre, toi qui vis parmi tant d'infidèles, serait-tu, toi aussi, devenue sectatrice de Mahomet ? » Puis, sans transition, Voltaire (car c'était lui), s'amusant fort de notre surprise : « En dépit de Jean-Jacques, Messieurs, vous aurez la comédie. Vous connaissez la pièce; son sujet tient en trois mots : « ***on aimera, on baptisera, on tuera*** ». Votre serviteur brûlera d'une flamme toute chrétienne; quant à Mme Denis, vous m'accorderez certainement qu'elle dépasse la Clairon. » Qu'auriez-vous fait à notre place ? Devions-nous nous retirer et marquer notre désapprobation ? L'avouerai-je ? Personne n'en eut la moindre idée. La plupart d'entre nous avaient lu ***Zaïre*** et attendaient avec impatience les répliques fameuses : « ***Vous pleurez, Zaïre... Vous m'aimez Zaïre !*** » Mme Denis fut excellente : jamais on n'eût cru tant de passion dans une aussi ronde personne. Les méchantes langues prétendent même qu'elle est meilleure comédienne à la ville qu'à la scène. Voltaire, lui, nous stupéfia. D'abord sa diction emphatique et sans action nous déçut : on eût dit qu'il récitait un poème. Puis, il s'anima et se confondit avec son personnage. Dans l'acte II, où le vieux Lusignan reconnaît sa fille dans Zaïre, il fut sublime ! Que ne l'avez-vous entendu s'écrier :

Mon Dieu ! j'ai combattu soixante ans pour ta gloire;
J'ai vu tomber ton temple, et périr ta mémoire...

Vous l'avez deviné, mon ami, nous pleurions tous. L'homme qui a écrit de tels vers et qui les déclame avec tant de cœur ne peut être un ennemi du Christ, ni un méchant homme.

Mais tout a une fin. Le rideau baissé au milieu des applaudissements, Mme Denis, qui n'avait pas encore quitté le costume de Zaïre, nous avertit que la collation était servie : nous retrouvons les acteurs, qui nous ont charmés, et qui tous sont des gens du monde. Aux larmes succède la plus franche gaieté. Mais qu'est donc devenu Voltaire ? Mme Denis nous avise que sa santé lui interdit les plaisirs de la table et qu'il s'en est allé barbouiller quelques pages de philosophie ou d'histoire. Il survient à l'improviste, et c'est encore un autre homme : ses yeux lancent des éclairs, il fulmine : « Ainsi donc les victimes de Lisbonne n'ont pas fait taire les disciples imbéciles de Leibnitz et de M. Wolff : « ***Tout est bien dans le meilleur des mondes possibles*** », voilà ce que l'on ne cesse de criailler à nos oreilles, sans même jeter un regard sur le monde ! Fréron et votre Jean-Jacques n'en veulent pas démordre; qu'importe à ces messieurs que des milliers de « héros » enrôlés de force se massacrent joyeusement en Europe pour quelques arpents de glace au Canada ! Mais il faut avoir pitié de la canaille : ce pauvre diable de Fréron recevra sa ration de chardons. Quant à Jean-Jacques, je lui souhaite d'être gâté par la Providence autant que le fut mon Candide. » De nouveau, c'est l'hôte affable et souriant : « Messieurs, je n'ai pas voulu quitter votre République sans prendre congé de vous, qui assurerez son avenir. Je m'en vais non pas écrire de nouveaux livres contre l'imposture, mais distribuer des charrues aux laboureurs. Je vous donne rendez-vous à Ferney, d'où j'apercevrai encore votre libre cité. Vous m'y verrez cultiver non plus des tulipes, mais des arpents de blé. Et si jamais l'un de vous est victime de la tyrannie et de la superstition, qu'il frappe à la porte du vieil ermite. »

Il est encore trop tôt, mon ami, pour vous dire les impressions contradictoires ressenties lors de cette mémorable entrevue. Voltaire n'est pas un homme, mais un tourbillon. Nous autres Suisses, nous aimons réfléchir a loisir, et ce diable d'homme ne nous en laisse aucun. Est-il plus séduisant que dangereux ? Quand est-il vraiment lui-même ? Je ne le saurais dire, je ne sais qu'une chose : je plains ses ennemis.

Votre très dévoué, Tronchin le Jeune, citoyen de Genève.

Voltaire jugé par André Chénier.

« Je voudrais qu'il eût employé à polir des ouvrages importants, et faits pour lui conserver une réputation sans tache, les heures qu'il a données à en écrire d'autres inutiles et peut-être nuisibles à sa gloire. Tels sont d'énormes recueils de mélanges, de questions encyclopédiques, où, à la réserve d'un petit nombre d'articles fort beaux... on ne trouve qu'un puéril amas d'opuscules, où d'intéressantes questions de science ou de politique sont décidées avant même d'être entamées, où l'on n'apprend point de vérités, où l'on apprend souvent le contraire, où il apporte en preuve de tout des plaisanteries oiseuses, plus malignes qu'enjouées, et déjà usées et rebattues par lui-même, enfin mille folies, mille grimaces insipides que l'on ne regarderait pas sans un coloris vif et éblouissant, un style pétillant et léger qui amuse et étourdit le lecteur... »

Vous expliquerez et commenterez ce jugement.

INTRODUCTION. — André Chénier n'est pas seulement le poète des ***Bucoliques,*** mais encore l'observateur et le juge de son temps. Formé par les ***Philosophes,*** commençant à écrire au moment où Voltaire et Rousseau disparaissent, il se rend compte du mouvement des idées que ceux-ci ont suscité. Voltaire, en particulier, lui inspire une étude importante, où il s'efforce de le juger sans idolâtrie, ni hostilité : ***Je voudrais qu'il eût employé... un style pétillant et léger qui amuse et étourdit le lecteur.***

EXPLICATION. — Dans les pages qui précèdent cette critique, Chénier s'étonne de la différence qui existe entre les ouvrages des écrivains et leur vie. Comme il serait facile de mettre en opposition l'homme et l'auteur chez Voltaire ! Mais ce serait imiter les admirateurs fanatiques, qui sont allés saluer le seigneur de Ferney pour pouvoir ***raconter jusqu'à leur mort qu'ils ont vu Voltaire,*** ou pis encore la ***canaille mercenaire*** de ses adversaires systématiques. Chénier écarte donc toutes les anecdotes, fausses ou vraies, qui entourent la vie de Voltaire pour n'examiner le caractère de celui-ci que d'après ses œuvres. Le résultat est décevant : l'épicurisme du ***Philosophe,*** son ***amour-propre bilieux*** révoltent le poète : ***Tout cela me montre un homme que je n'aurais pu estimer et avec qui je n'aurais guère aimé vivre.***

L'écrivain le console-t-il de l'homme ? Il ne le semble pas d'après ce jugement. Tout d'abord, Chénier regrette que Voltaire ait gaspillé ses dons en une multitude d'écrits mineurs au lieu de se consacrer à un grand ouvrage. Il le compare inévitablement à Montesquieu et à Rousseau. Montesquieu aurait pu recommencer sans cesse ses ***Lettres persanes,*** mais à l'esprit léger et facile, il a préféré la réflexion profonde et ardue; il a volontairement renoncé aux salons et aux cours pour se consacrer à l'***Esprit des lois*** dans sa retraite de La Brède. L'œuvre de Rousseau, elle aussi, est loin d'être aussi volumineuse et dispersée que celle de Voltaire, mais l'***Emile*** ou le ***Contrat social*** ont une importance très supérieure aux centaines d'opuscules, de libelles, de pamphlets qu'écrivait Voltaire au jour le jour. Voltaire a eu tort de s'éparpiller au gré de l'actualité au lieu de concentrer sa pensée dans un corps de doctrine. De là, quantité de pages « inutiles » ou éphémères.

Mais n'est-ce pas pour envisager un plus grand nombre de problèmes que Voltaire a accumulé tant de ***mélanges ?*** Chénier reconnaît qu'il a effleuré d'***intéressantes questions de science ou de politique,*** mais déclare que ces articles sont noyés dans un ***amas puéril.*** Sans doute fait-il allusion au ***Dictionnaire philosophique,*** où les attaques contre l'Eglise et la monarchie voisinent avec des aperçus profonds sur le progrès des sciences et de la civilisation. Or, la satire religieuse laisse Chénier indifférent : non qu'il soit croyant, mais la polémique lui paraît indigne d'un grand esprit. De même, les railleries contre les institutions politiques ne le satisfont pas, il les juge banales et inutiles. Tout l'esprit de Voltaire s'est dépensé en critiques négatives alors que la génération de Chénier aspire à un nouvel ordre.

De plus, la forme de pensée de Voltaire manque de sérieux. Voltaire entrevoit les problèmes de son temps, mais il ne se donne pas la peine de les étudier avec l'objectivité d'un savant. Ou bien, il les traite avec parti pris, ou bien avec précipitation. Or, dans le domaine de la science ou de la politique, les questions sont si complexes, si difficiles qu'il faut une réflexion approfondie et patiente. Un autre passage de l'examen de Chénier précise ce grief : ***Il abaisse les plus graves sujets pour les faire***

descendre à des personnalités fastidieuses. Au lieu de modeler sa pensée sur l'objet, il ramène celui-ci à sa propre personne, prisonnier de ses caprices, de ses haines et de son esprit.

Cette profusion d'esprit elle-même irrite Chénier; il y découvre des répétitions, des ***grimaces,*** des plaisanteries trop faciles. A quoi bon accabler toujours Fréron ou Le Franc de Pompignan sous les mêmes sarcasmes, répéter que les moines sont des fainéants et les soldats des soudards, des « héros » tout juste bons à se massacrer mutuellement ... Avant Musset, Chénier reproche à Voltaire son ***hideux sourire.***

Il ne peut cependant se défendre d'admirer son style. Lui, qui connaît les difficultés du métier d'écrivain, il envie la virtuosité de Voltaire. Malgré les travers de l'homme et les lacunes du penseur, ses ouvrages se lisent avec plaisir. Le lecteur qui est ***ébloui et étourdi*** n'a pas le loisir de juger le fond et se laisse séduire par la forme. Ainsi dans ses polémiques contre l'***Esprit des lois*** et le ***Contrat social*** les rieurs sont de son côté, alors que ***la raison et la vérité*** sont chez Montesquieu et Rousseau.

La conclusion ? Voltaire, aux yeux de Chénier, a sacrifié à la facilité et au désir de briller. Il a été incomparable pour souligner les ridicules ou les erreurs légères de ses adversaires et de ses rivaux, mais il n'a pas su (ou voulu) élever le débat. Alors qu'il était capable de défendre les droits de l'humanité avec une éloquence ***forte et persuasive,*** il s'est abandonné à une satire perpétuelle. Victime de ses dons, il laisse une œuvre décevante, qui ne pourra servir aux réformateurs de la société.

DISCUSSION. — Que faut-il penser du jugement d'André Chénier ? Est-il dû à une opposition subjective ou bien la postérité l'a-t-elle confirmé ?

1. Le caractère. — La gloire de Voltaire de son vivant a été incomparable : aux ***Délices,*** il reçoit les hommages du gouvernement de Genève; dans son domaine de Ferney, il tient une véritable cour, et Chénier n'a pas exagéré en plaisantant la vanité des admirateurs, qui rappellent l'accueil aimable du ***patriarche*** comme un souvenir inoubliable. Ecoutons, par exemple, Mme Suard décrire son émotion devant l'idole : ***Jamais les transports de sainte Thérèse n'ont pu surpasser ceux que m'a fait éprouver la vue de ce grand homme.*** Et pourtant d'autres admirateurs plus clairvoyants notaient les surprenantes contradictions de l'homme : ses appels à la tolérance et son propre fanatisme; ses attaques contre l'aristocratie et son mépris pour la « canaille »; ses railleries contre la Cour et son empressement à y parader, à Berlin comme à Versailles; son acharnement non seulement contre les ennemis des ***Philosophes,*** mais contre Rousseau; son goût pour les plaisirs et l'argent, qu'il manie avec une habileté de financier. A aucun moment, la Philosophie n'a pris chez Voltaire la forme du renoncement aux facilités de la vie. On s'explique donc que Chénier, resté pauvre et méconnu, ait été dérouté par la personnalité multiple de Voltaire, aussi adroit à écouler les montres et les bas de soie de ses fabriques que ses pamphlets.

2. L'œuvre. — Il est exact que Voltaire s'est éparpillé et qu'il a préféré écrire de courts ouvrages ironiques et légers, plutôt que des œuvres sérieuses. Le ***Dictionnaire philosophique*** est à l'opposé de l'***Encyclopédie*** non seulement par son volume réduit, mais par son allure désinvolte. Voltaire loue-t-il son siècle d'avoir réformé les lois, développé les ***lumières,*** affaibli les superstitions, il insère cet éloge du progrès et cette attaque de la routine

dans l'article *Blé,* inventant un dicton : ***Ne nous remets pas au gland quand nous avons du blé.*** Veut-il montrer l'inutilité des moines et célébrer le travail de la terre, il imagine l'apparition comique de saint Cucufin. Pour déconsidérer la philosophie de l'optimisme et réfuter le dogme de la Providence, il place Candide dans les aventures les plus fantasques. Regrette-t-il que Paris ait des rues trop étroites, trop peu de places, de marchés et de fontaines, il expose ses revendications sous la forme d'un conte oriental, ***Des embellissements de la ville de Cachemire.*** Articles du dictionnaire *portatif,* contes et opuscules touchent aux problèmes les plus sérieux, mais avec ironie et sans s'y arrêter; au moment où Voltaire semble s'engager dans une discussion importante, il se dérobe par une pirouette.

En voulant dire son mot sur toute chose, Voltaire se condamne à être superficiel : théologie, politique, économie politique, mathématiques, physiques, sciences naturelles, philosophie, tout est examiné et exécuté en quelques sentences définitives. Sans doute Voltaire possède-t-il une intelligence très vive et très ouverte, une information vaste, des connaissances approfondies en mathématiques et en physique grâce aux leçons de Mme Du Châtelet, mais comment pourrait-il prétendre à un savoir universel ? Aussi se contente-t-il du sens commun qui dans le domaine scientifique s'avère de plus en plus insuffisant. L'exemple le plus caractéristique des limites de son savoir est son intervention dans les discussions sur l'évolution des espèces. Des naturalistes anglais et français, Burnet, Woodward, Whiston, Maillet et Buffon, s'appuyant sur la découverte de fossiles, émettent l'hypothèse de l'évolution des espèces. Voltaire, lui, s'en tient à la thèse traditionnelle : ***Rien de ce qui végète et de ce qui est animé n'a changé.*** Bien plus, il tourne en dérision les travaux des savants, se moque de leur tendance à généraliser : ***Il est arrivé aux coquilles la même chose qu'aux anguilles; elles ont fait éclore des systèmes nouveaux.*** Il présente leurs interprétations hardies comme des divagations : ***On découvrit, ou l'on crut découvrir, il y a quelques années, les ossements d'un renne et d'un hippopotame, près d'Etampes; et de là on conclut que le Nil et la Laponie avaient été autrefois sur le chemin de Paris à Orléans...*** Le rapprochement est amusant, mais qui a raison de Voltaire ou des savants ? Les connaissances de Voltaire ne dépassent pas celles d'un amateur éclairé et son imagination est bornée par un sens critique excessif.

Le même reproche peut être fait à ses conceptions politiques : il énonce les méfaits de la routine, fait de l'esprit sur la tradition, intervient pour redresser des injustices criantes, mais ne discerne pas les raisons profondes de la décadence de la monarchie et n'indique que des remèdes de détail ou quelques principes fort vagues. Il ne suffit pas de souhaiter que les ***Philosophes*** deviennent les conseillers des rois pour que la liberté, la tolérance et l'humanité règnent sur terre.

Chénier a donc raison d'attaquer une forme d'esprit superficielle et, finalement, dangereuse pour le progrès scientifique et social.

3. Réserves. — Cependant Voltaire est beaucoup plus qu'un vulgarisateur spirituel. Chénier n'a voulu envisager qu'un aspect de son œuvre, et a omis l'homme de lettres. Parmi une poussière d'opuscules, ***Le Siècle de Louis XIV,*** par exemple, demeure une œuvre mémorable tant par la solidité de la documentation que par l'intelligence des hommes. Il suffit de confronter Voltaire et les historiens de son temps pour apprécier la nouveauté de sa conception.

Une grande partie des défauts de Voltaire lui viennent de son époque. Comment se faire comprendre du monde des salons, intelligent, mais frivole, sinon en badinant ? Comment exercer une action durable, sinon en ramenant à l'actualité quelques vérités de bon sens et en les rendant piquantes par des allusions aux contemporains ? Le surprenant, c'est que de cette masse d'écrits éphémères plusieurs soient venus jusqu'à nous, L'***Encyclopédie,*** qu'admirait tant Chénier et dont il rêvait d'être le poète, est un monument vénérable, que bien peu visitent, alors que les éditions de ***Candide*** ou de l'***Ingénu*** se multiplient. Voltaire n'a pas été seulement le plus brillant chroniqueur de son temps, mais l'écrivain le plus accompli. Après Chénier, Taine, lui aussi, sera ébloui par son style : ***la rapidité prodigieuse, le défilé éblouissant et vertigineux des choses toujours nouvelles, idées, images événements, paysages, récits, dialogues, petites peintures abréviatives, qui se suivent en courant comme dans une lanterne magique...*** L'absence d'une doctrine cohérente n'exclut pas une grande cohésion dans les goûts, dans les sympathies et les antipathies. Voltaire n'espère pas transformer radicalement la société, mais propose à chacun des remèdes à sa portée : un peu plus de raison, un peu plus de justice, un peu plus de travail. La conclusion de ***Candide*** résume à la fois sa vie et sa sagesse pratique, bornée, mais efficace, où l'on trouve parfois un écho des ***Essais*** de Montaigne. La leçon de Voltaire n'est donc pas entièrement négative.

CONCLUSION. — Le mérite de Chénier est d'avoir discerné les lacunes et les défauts de Voltaire à une époque où le prestige de celui-ci était encore immense. Devant un monde nouveau que Chénier voit poindre, toute la pensée et tout l'esprit du ***Philosophe*** se trouveront en défaut. L'imagination, le penchant pour les systèmes, l'éloquence, vont bientôt triompher en même temps qu'un nouveau fanatisme, dont le poète sera victime. Mais tant de bouleversements ne font-ils pas rêver parfois du modeste bonheur de Candide, si semblable à celui du jardinier de Tarente, et qui a bien son prix, de nos jours encore ?

Voltaire jugé par Mme de Staël.

Que pensez-vous de l'opinion suivante de Mme de Staël sur le conte de *Candide* ?

« Il semble écrit par un être d'une autre nature que nous, indifférent à notre sort, content de nos souffrances et riant comme un démon, ou comme un singe, des misères de cette espèce humaine avec laquelle il n'a rien de commun. »

(De l'Allemagne, III, 4.)

Estimez-vous que Voltaire soit indifférent aux vicissitudes humaines ?

INTRODUCTION. — Formée dans sa jeunesse par les œuvres de **Voltaire** et par la conversation des Encyclopédistes, qui fréquentaient le salon de sa mère, **Mme Necker, Mme de Staël** s'éloigne peu à peu de la

philosophie du XVIIIe siècle, trop rationaliste et matérialiste, pour satisfaire ses aspirations. L'expérience de la Révolution, le contact avec la littérature allemande la détournent de l'esprit voltairien. En particulier, ***Candide,*** le chef-d'œuvre des contes, suscite sa réprobation pour sa gaieté ***« infernale »***.

EXPLICATION. — Alors que, selon **Rabelais,** le rire est ***« le propre de l'homme »*** et le meilleur remède à tous nos maux, la gaieté de ***Candide*** choque **Mme de Staël** comme un acte de cruauté. L'épithète ***infernale*** conserve ici tout son sens. C'est le rire des démons dans les ***Mystères,*** ou encore celui de Méphistophélès dans ***Faust,*** une joie sadique à torturer les pauvres hommes. Il n'y a aucune sympathie entre Voltaire et ses lecteurs, puisqu'il est d'une ***« autre nature »,*** entendons par là qu'il vient non du Ciel, ni de la Terre, mais des Enfers. On ne peut donc lui demander ni compassion, ni aide. De là, la progression : non seulement il est ***indifférent,*** mais encore ***content*** des souffrances humaines. Cette satisfaction est insolente et s'exprime ouvertement par des sarcasmes et des ricanements. L'image même d'un ***démon*** semble encore trop noble à **Mme de Staël,** qui la dégrade de façon curieuse : non, **Voltaire** n'a pas même la classe de Méphisto, c'est tout au plus un ***singe*** grimaçant, une bête sans âme aux facéties stupides. **Musset** ne sera pas plus sévère lorsqu'il parlera du ***« hideux sourire »*** du Philosophe. Et comme si cette double comparaison ne suffisait pas à accabler **Voltaire** et à convaincre le lecteur, **Mme de Staël** revient à son point de départ et le surcharge : **Voltaire** n'a ***« rien de commun »*** avec l'espèce humaine, c'est un monstre exécrable, que tous ceux qui s'honorent du nom d'homme doivent mépriser. La lecture des ***contes*** ne donne pas un plaisir supérieur à celui d'une visite au jardin zoologique.

DISCUSSION. — Que penser de cette véhémente critique ? Quelle est la part du sarcasme outrageant, de la franche gaieté et de la sympathie amusée dans ***Candide ?***

La gaieté « infernale ». — Les aventures de Candide, jeune homme sans fortune ni naissance, à travers le monde, donnent l'occasion de faire la satire de toutes les valeurs et institutions respectées des hommes. Partout, Candide et le philosophe Pangloss se trouvent dans des circonstances qui donnent un démenti à l'optimisme, et au-delà de l'optimisme, à la Providence. Pangloss a beau répéter la formule de Pope et de Wolff : ***« Tout est bien dans le meilleur des mondes »,*** en réalité le monde ne présente que cruauté, fanatisme et incohérence. Candide, chassé du château du baron de Thunder-ten-tronckh, parce que, roturier, il a osé embrasser Mlle Cunégonde, se trouve enrôlé dans l'armée bulgare et participe à une grande bataille : ***« Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Le tout pouvait bien se monter à une trentaine de mille âmes... »*** Le tableau des horreurs dont sont victimes les civils est encore plus affreux : villages incendiés, vieillards, femmes et enfants égorgés sont les résultats de cette ***« boucherie héroïque »***. Pendant que les rois font chanter des ***Te Deum,*** Candide, ***« marchant sur des membres palpitants »,*** s'enfuit à la recherche de Cunégonde. Il retrouve d'abord Pangloss malade, mais incurablement optimiste, et arrive avec lui à Lisbonne pour assister au tremblement de terre, qui

détruisit effectivement la ville en 1755. Ni le cataclysme, ni les blessures de Candide, n'empêchent Pangloss de raisonner : « *Car tout ceci est ce qu'il y a de mieux. Car, s'il y a un volcan à Lisbonne, il ne pouvait être ailleurs,* etc. »

Ainsi la Nature est aussi impitoyable que les hommes, mais le fanatisme rend ceux-ci encore plus cruels. Pangloss et Candide sont condamnés par l'Inquisition à être brûlés, parce que l'optimisme n'est pas orthodoxe. On pourrait croire que l'indignation du Philosophe transparaisse ? Nullement ! Le ton reste amusé et ironique.

Lorsque tous les personnages se retrouvent au dénouement, l'accumulation de leurs malheurs est si énorme qu'on ne peut s'empêcher d'en rire, mais dans ce rire il n'entre guère de sympathie. Ni Candide, ni Cunégonde, ni leurs comparses n'ont l'humanité des personnages ridicules, mais humains, de Molière. La vie apparaît comme un jeu de hasard. Les vices les plus abominables règnent sur la société. Il n'y a de remède qu'une existence retirée, à l'écart de la politique et de la religion : faible consolation après tant de catastrophes !

La franche gaieté. — Mais *Candide* reste toutefois un conte, qui nous amuse encore, alors que bon nombre d'attaques et d'allusions ont perdu pour nous tout leur sel. Les personnages sont des marionnettes, mais ces marionnettes sont animées d'un tel mouvement que leurs aventures, même les plus invraisemblables, tiennent en haleine. On a beau savoir que le meneur de jeu tire les ficelles, et qu'en définitive ce sont toujours les mêmes adversaires qui sont visés, on oublie souvent les partis pris du pamphlétaire pour ne goûter que l'invention extraordinaire de l'artiste. De la Poméranie à l'Eldorado, de l'Eldorado au Bosphore, que de croquis pittoresques ! Le rêve de l'âge d'or et le thème du Bon Sauvage, qui n'ont cessé de hanter l'imagination des civilisations épuisées est traité avec un humour léger, teinté de lyrisme. L'exotisme, qui colore les coutumes du pays, fait un contraste amusant avec les sages propos des habitants. Candide et Cacambo sont-ils affamés ? On les traite magnifiquement, à la mode du pays : « *On servit quatre potages garnis chacun de deux perroquets, un contour bouilli qui pesait deux cents livres, deux singes rôtis d'un goût excellent, trois cents colibris dans un plat, et six cents oiseaux-mouches dans un autre,* etc. ». Un bon vieillard de cent soixante et douze ans instruit les visiteurs de la religion de l'Eldorado : « *Nous adorons Dieu du soir jusqu'au matin.* » Et cette adoration se passe de prêtres : « *Quoi ! Vous n'avez point de moines qui enseignent, qui disputent, qui gouvernent, qui cabalent, et qui font brûler les gens qui ne sont pas de leurs avis !* » Comme on le voit, la satire n'abandonne pas ses droits, mais elle est ici plus rapide et moins appuyée. La conclusion du conte est un chef-d'œuvre d'esprit et de légèreté. Ainsi la forme, à elle seule, suffirait à assurer la durée de *Candide*. Voltaire sait aussi bien faire sourire que grimacer.

La sympathie humaine. — Bien loin que *Candide* témoigne d'une indifférence odieuse au sort humain, les circonstances de sa composition et la thèse générale du conte réfutent, au moins en partie, les accusations de Mme de Staël.

Candide, en effet, ne se sépare pas du *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756), ni de l'*Essai sur les mœurs* (1759), dont il constitue la conclusion humoristique. Or, on sait par la *Correspondance* que la destruction de Lisbonne frappa de stupeur le Philosophe. C'est alors tout le problème du Mal sur

la Terre, qui se pose à ses yeux. Comment concilier le Mal et la Providence ? Alors que la douceur de vivre et le progrès matériel engourdissent les consciences, Voltaire dévoile l'envers du décor : la Nature sans âme détruit les hommes comme des fourmis, et les hommes eux-mêmes poussés par l'ambition et le fanatisme s'exterminent entre eux. Cette constatation amère ne le conduit pas jusqu'au pessimisme, mais le met en garde contre un épicurisme naïf. Le temps du ***Mondain*** (1736) est bien passé. Déjà dans ***Zadig*** (1748), transposant ses vicissitudes personnelles, il a raillé les rois et leurs courtisans. Dans ***Candide,*** les malheurs de la condition humaine sont exposés d'une façon générale. La gravité du ***Poème sur le désastre de Lisbonne*** et la violence de l'***Essai sur les mœurs*** prouvent la sincérité de Voltaire et son émotion. S'il raille dans ***Candide,*** c'est que la réussite des contes antérieurs l'a instruit de l'efficacité du rire. Reproche-t-on à Montesquieu les impertinences des ***Lettres persanes ?***

D'ailleurs, la conclusion de ***Candide*** n'est pas négative. Entre l'optimisme du ***Mondain*** et le pessimisme relatif de ***Candide,*** Voltaire a sans cesse oscillé, mais il n'a jamais hésité à préférer l'action aux disputes théoriques. C'est le conseil essentiel du conte. Aussi la leçon du Turc : ***« Le travail éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice et le besoin »,*** n'est pas une boutade, mais la morale même de Voltaire. N'écrit-il pas à un ami : ***« J'ai toujours regardé le travail comme la plus grande consolation du monde pour les malheurs inséparables de la condition humaine. »*** (1754.) Sans compter les nombreuses et tenaces interventions pour les victimes d'erreurs judiciaires, n'oublions pas l'énorme documentation rassemblée pour nourrir les contes. Les allusions historiques de ***Candide,*** si divertissantes par leur précision et leur diversité, proviennent de la préparation de l'***Essai sur les mœurs.*** Enfin, à Ferney, Voltaire a consacré la plupart de son temps à embellir et à enrichir ce canton déshérité.

CONCLUSION. — La condamnation de Mme de Staël s'explique par des préférences idéologiques, et par l'évolution du goût. La fin du XVIIIe siècle est saturée d'esprit et demande à vibrer. Lorsque Rousseau attaque la civilisation, il est mieux entendu que Voltaire, qui a su profiter de celle-ci. A plus forte raison, l'esprit de Voltaire semble incapable de reconstruire ce qu'il a détruit. Mais de là à traiter Voltaire de démon, la marge est grande. Ni ses œuvres, ni ses actes ne révèlent une volonté absolue de tout nier. A maintes reprises, le Philosophe a repoussé l'athéisme. Plus qu'à Méphisto, il ressemble à Faust terminant son existence mouvementée en faisant le bien.

IV. - Diderot (1713-1784).

Les Précurseurs des « Philosophes ».

Vous expliquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis ce mot de Diderot :

« Nous avons eu des contemporains sous Louis XIV. »

INTRODUCTION. — Le mythe antique faisait de la Mémoire la mère des Muses : c'était rappeler aux jeunes présomptueux que les Arts existaient avant eux, et qu'ils avaient des précurseurs. Alors que d'Alembert dans le ***Discours préliminaire de l'Encyclopédie*** oppose son temps de lumières philosophiques aux époques ténébreuses qui l'ont précédé, Diderot, par un mouvement contraire, se découvre des devanciers : ***« Nous avons eu des contemporains sous Louis XIV. »***

EXPLICATION. — Les ***Contemporains*** ne sont ni les poètes lyriques, ni les auteurs dramatiques, auxquels le XVIIIe siècle concède volontiers la supériorité, mais des ***Philosophes*** en puissance, qui s'attaquent aux ***« ravages de la superstition »,*** au fanatisme né de l'ignorance et aux entraves de la liberté, car, dit d'Alembert, ***« il n'y a que la liberté d'agir et de penser qui soit capable de produire de grandes choses, et elle n'a besoin que de lumières pour se préserver des excès ».*** Autrement dit, c'est le succès des adversaires de la tradition philosophique et religieuse, parfois même de la monarchie qui fait espérer des applications pratiques dans le domaine des mœurs et de la société. Successeurs des ***libertins*** du début du siècle, ces ***esprits-forts*** préparent la destruction du passé et aspirent à un avenir, où la **raison,** ***qui est à l'égard du philosophe ce que la grâce est à l'égard du chrétien*** » (Diderot) et les **sens,** qui acheminent toute connaissance, permettront de démêler le vrai du faux, et par suite feront du ***Philosophe*** un guide dans la société : ***« La raison exige de lui qu'il étudie, et qu'il travaille à acquérir les qualités sociales... C'est un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile. »*** (Diderot.)

Le ***Philosophe*** se présente donc comme un homme du monde, aimant la société, un épicurien répudiant toute métaphysique, tolérant toutefois en matière religieuse, un défenseur de la liberté et de l'humanité. Montesquieu, Voltaire, d'Alembert et Diderot illustrent cet idéal.

DISCUSSION. — Quels sont leurs ***Contemporains*** sous Louis XIV ? On ne peut songer ni à Racine, ni à Boileau, ni à La Bruyère, dont la fidélité à

la religion est bien connue; il est abusif de ranger parmi eux Molière et La Fontaine, en dépit d'une indépendance d'esprit et d'un sens critique manifestes. En revanche, Bayle et Fontenelle ont déjà les traits principaux du ***Philosophe***. Mais ils n'appartiennent plus aux années radieuses (1661-1685) du règne de Louis XIV, et apparaissent plutôt comme la résurgence du courant ***libertin*** à l'aube du siècle de la raison. Cependant le mot de Diderot n'est pas faux : même en pleine période classique, il y eut des ***Philosophes,*** dont le représentant le plus célèbre est Saint-Evremond (1613-1703).

Tout d'abord, Saint-Evremond en revendique le titre. Dans son autobiographie, il se montre comme « ***un philosophe également éloigné du superstitieux et de l'impie; un voluptueux qui n'a pas moins d'aversion pour la débauche que d'inclination pour les plaisirs... il vit dans une condition méprisée de ceux qui ont tout, enviée de ceux qui n'ont rien, goûtée de ceux qui font consister leur bonheur dans la raison... A l'égard de la religion,***

De justice et de charité,
Beaucoup plus que de pénitence,
Il compose sa piété... »

Comment ce programme a-t-il été rempli ? Dès sa jeunesse, ce brillant soldat de Nordlingen et de Rocroi est aussi un joyeux vivant. Avec ses amis le comte d'Olonne et le marquis de Bois-Dauphin, il fait des concours de bonne chère; leur penchant avoué pour le champagne des trois coteaux d'Ay, d'Hautvillers et d'Avenay fait surnommer les compères les « ***Trois Coteaux*** ». L'esprit caustique, qui le brouille avec Condé, cause un embastillement momentané sous Mazarin, puis l'exil définitif sous Louis XIV : de 1661 à 1703, Saint-Evremond vit en Angleterre, à l'exception d'un séjour en Hollande. Mais son genre d'existence n'est guère modifié par cet exil doré. A Paris, il fréquentait Ninon de Lenclos; à Londres, il fait partie de la cour d'Hortense Mancini, « ***Madame Mazarin*** ». Ni la guerre franco-anglaise, ni la mort de sa protectrice ne l'éloignent de l'Angleterre : il recevra les honneurs funèbres de Westminster.

Cet amour de la vie de salon et du luxe, qui se développera sous la Régence, et que Voltaire célébrera dans le ***Mondain,*** s'accompagne d'un épicurisme intellectuel plus relevé. Les amis de Saint-Evremond comptent autant d'***esprits-forts*** et de savants que de courtisans. En Hollande, il recueille des souvenirs sur Descartes, connaît les érudits Heinsius et Vossius. Ce dernier, passé en Angleterre et nommé chanoine de Windsor, mourra en athée ! Il a également plusieurs entretiens avec Spinoza. A Londres, à côté de Buckhingam, de Grammont et d'Hamilton, qui l'initient à la vie mondaine et au théâtre anglais, il recherche la compagnie d'Hobbes, le matérialiste auteur du ***Leviathan***. Le cercle de « ***Madame Mazarin*** » est aussi irréligieux que galant. On y raille la dévotion, l'intolérance, l'ignorance, presque dans les mêmes termes où on le fera chez Mme de Tencin. Ce n'est pas un hasard si les ecclésiastiques et intellectuels suspects d'hérésie ou d'athéisme en France viennent se réfugier dans son entourage.

Mais l'ancien disciple de Gassendi aurait pu garder pour lui ses doutes et ses conceptions naturistes. Or, il n'en est rien. La liberté d'expression, dont il jouit en Angleterre et en Hollande, excite sa verve satirique. Sans doute, en toute occasion, proclame-t-il son attachement à l'Eglise romaine, mais la politesse faite, il en relève sur-le-champ tous

les défauts, loue la vertu des réformés et la sincérité des ***esprits-forts***. Avant Voltaire, il use de tous les genres pour produire ses satires : ***lettres, conversations, entretiens, discours, réflexions,*** etc. La plupart du temps, ce sont des artifices destinés à donner plus de vraisemblance et d'éclat aux propos séditieux; la critique y gagne aussi une forme plaisante, qui fait passer le fond. Un de ses amis demande-t-il s'il peut épouser une protestante ? Quel beau prétexte à faire un parallèle entre les deux religions : « ***La religion réformée ne cherche qu'à établir de la régularité dans la vie; et de la régularité, il se fait sans peine de la vertu. La Catholique rend les femmes beaucoup plus dévotes, et la dévotion se convertit facilement en amour... Dans celle-là, les Temples sont la sûreté des maris; dans celle-ci, leur plus grand danger est aux Eglises...*** » Feignant d'évoquer des souvenirs personnels, il attaque les théologiens jansénistes et jésuites sans ménagement. Dans la ***Conversation du maréchal d'Hoquincourt avec le P. Canaye*** (1665), le beau rôle est tenu par le maréchal, qui défend vertement ses trois passions successives, la guerre, l'amour et la philosophie. Le P. Canaye, jésuite ridicule, est une caricature du bon Père de la IVe ***Provinciale*** et une anticipation de Pangloss. Tous les incidents de la vie, même les plus scabreux, guidés par la Providence, tournent à la gloire de son ordre. Le maréchal, déçu par ses passions, se déclare-t-il rallié à la religion au point de se faire crucifier « ***sans savoir pourquoi*** », le P. Canaye l'approuve avec enthousiame : « ***Tant mieux, Monseigneur,... tant mieux : ce ne sont point mouvements humains, cela vient de Dieu. Point de raison ! C'est la vraie religion cela. Point de raison ! Que Dieu vous a fait, Monsieur, une belle grâce...*** » La dispute théologique sur la grâce ? Des fariboles ! « ***La jalousie de gouverner les consciences a tout fait. Les Jansénistes nous ont trouvés en possession du gouvernement et ils ont voulu nous en tirer...*** ». Mais les Jansénistes ne sont pas mieux traités. Par un amusant souci de symétrie, la ***Conversation de M. d'Aubigny avec M. de Saint-Evremond*** fait leur procès en règle. M. d'Aubigny, qui a été élevé à Port-Royal, révèle tous les secrets de la secte. Tout d'abord, un penchant pour la cabale : les Jansénistes sont « ***capables de changer de sentiment, s'il arrive un jour que les Jésuites trouvent à propos de changer d'opinion. Nos Directeurs se mettent peu en peine de la doctrine. Leur but est d'opposer société à société, de se faire un parti dans l'Eglise, et du parti dans l'Eglise une cabale dans la Cour...*** ». Ces apôtres de l'austérité pour autrui « ***exaltent la pénitence sans la faire*** ». Surtout, ils « ***font une violence éternelle à la nature... Le Christianisme est divin, mais ce sont des hommes qui le reçoivent... Rien n'est durable, qui ne s'accommode à la nature*** ». Faut-il donc approuver la morale indulgente des Jésuites ? Nullement, car « ***la religion, ménagée par eux, s'oppose plus faiblement au crime que la raison...*** ». Où donc se tourner, sinon vers la morale de « l'honnête homme » ? « ***J'aime les gens de bien éclairés, qui jugent sainement de nos actions... Je veux qu'ils excusent nos faiblesses, et condamnent nos désordres; qu'ils ne confondent pas des appétits légers, simples et naturels, avec de méchantes et perverses inclinations. Je veux, en un mot, une morale chrétienne, ni austère, ni relâchée.*** »

La **Querelle des Anciens et des Modernes** apporte encore de l'eau à son moulin : comment dans un siècle si fertile en chefs-d'œuvre humains peut-on croire encore en la supériorité des Anciens, suivre l'autorité d'Aristote ou accepter les miracles de la Bible ? Le merveilleux chrétien ne trouverait pas créance au théâtre : « ***Pour parler sainement, toutes ces merveilles... ne seraient pas crues à la comédie, parce qu'on y ajoute foi dans***

la Bible; mais on en douterait bientôt dans la Bible, parce qu'on n'en croirait rien à la comédie... » Saint-Evremond y croyait-il dans la Bible ?

CONCLUSION. — Devançant Montesquieu dans la connaissance critique de l'histoire romaine, sachant manier l'arme du ridicule avant Voltaire, appréciant la philosophie sensualiste des Anglais avant Diderot, Saint-Evremond semble appartenir plus au siècle de l'*Encyclopédie* qu'à celui des *Sermons* de Bossuet ou des *Pensées* de Pascal. Pourquoi n'est-il pas tout à fait *contemporain* des *Philosophes ?* Trop « *honnête homme* », il s'est contenté de jouir de la liberté sans vouloir l'imposer à autrui.

Les Anciens et les Modernes. comparés par l'Encyclopédie.

Vous expliquerez et commenterez le passage suivant :

Il ne suffit pas, en lisant les ouvrages de goût des Anciens, de ne jamais perdre de vue le but auquel ils étaient obligés de subordonner tout le reste (la religion et la politique); il faut encore avoir constamment sous les yeux leurs mœurs, leurs lois et leurs usages... Dès qu'on ne perdra pas de vue ces considérations, qui sont indispensables pour juger sainement des ouvrages de l'Antiquité, on rendra certainement justice aux Anciens. Nous n'entreprenons, à la vérité, point de soutenir que tous leurs ouvrages soient sans défaut; mais ce qui nous semble décidé, c'est qu'en général leur goût était plus naturel et plus mâle que celui de la plupart des Modernes; qu'à cet égard leurs ouvrages sont de beaucoup préférables aux nôtres; qu'ils ont été d'une utilité plus essentielle... qu'ils ont moins obscurci la belle solidité par des ornements accessoires; et que comme la littérature ancienne s'attachait moins à la contemplation, et davantage à la pratique que la littérature moderne, les ouvrages des Anciens semblent aussi beaucoup plus propres que ceux des derniers siècles à former des hommes d'Etat, de bons citoyens et de braves soldats. Chez les Anciens tout était pratique, dans leur manière de vivre et dans leurs arts. Chez nous la morale et les devoirs même sont un objet de spéculation. Ils agissaient, nous nous bornons à penser. Ils étaient tout sentiment, nous tout esprit.

(Encyclopédie, article *Anciens.)*

INTRODUCTION. — Le but de l'*Encyclopédie* étant de faire triompher l'idée de progrès dans tous les domaines, et de montrer la supériorité du XVIIIe siècle sur les époques antérieures, on pouvait s'attendre à une condamnation sévère des Anciens au bénéfice des Modernes, ceux-ci représentant l'ère nouvelle de la Philosophie. Or, cet extrait réhabilite la littérature des Anciens, et critique celle des Modernes. Comment expliquer cette attitude paradoxale ?

EXPLICATION. — L'article ***Anciens,*** rédigé par Sulzer, fait partie du ***Supplément*** paru en 1776. Il y a presque un siècle que la fameuse querelle éclatait et, au cours du temps, bien des arguments se sont effrités de part et d'autre. La doctrine de Boileau sur le Beau universel, identique et éternel, a fait place à la conception relativiste. Le règne des Anciens est aboli, leurs ouvrages ne sont plus considérés comme des chefs-d'œuvre sans défauts. On ose critiquer Homère, et même douter de son existence. Mais l'esprit critique a entraîné trop loin les Modernes.

La première partie de l'extrait admet comme un fait prouvé la subordination des Anciens à la religion et à la politique. Au lieu d'être les prêtres du seul Beau et de la perfection esthétique, les Anciens ont subi dans leurs idées la contrainte des institutions. Aussi ne peuvent-ils diffuser dans leurs œuvres les lumières de la philosophie; ils sont en quelque sorte victimes de la « barbarie » de leur époque, et, de ce fait, inférieurs aux Modernes, quel que soit leur génie personnel. Mais cette concession faite aux Modernes, Sulzer émet une idée intéressante : les œuvres des Anciens ne reflètent pas seulement la religion et la politique, mais toute la civilisation : ***leurs mœurs, leurs lois et leurs usages :*** il est injuste de les critiquer pour ce qui ne dépend pas d'eux. Sulzer rejette les remarques de la Motte-Houdart contre l'***Iliade***. On ne peut faire grief à Homère de peindre son temps; la valeur du poème ne dépend pas des coutumes reproduites, mais de l'art du poète et de sa connaissance du cœur humain. Il faut juger les œuvres en fonction de leur époque et non pas par comparaison avec la postérité.

Dans la seconde partie, Sulzer passe du plaidoyer à l'apologie. Les œuvres des Anciens lui paraissent plus utiles que celles des Modernes : ***elles ont été d'une utilité plus essentielle.*** Il ne s'agit donc plus de valeur artistique, mais de portée morale et civique. En s'attachant aux héros, aux grandes vertus, les Anciens ont exercé une influence heureuse sur leurs contemporains, formant des ***hommes d'Etat, de bons citoyens et de braves soldats.*** On reconnaît ici la préoccupation dominante des « philosophes » du XVIIIe siècle : aux doctrines métaphysiques qui promettent un bonheur dans l'au-delà, il faut substituer des œuvres améliorant ici-bas la condition humaine. Dès les ***Lettres persanes*** (1721), Montesquieu condamne précisément la ***Querelle d'Homère*** parce qu'elle ne sert à rien et que les Beaux-Esprits ne sont pas utiles à l'Etat. C'est encore pour être utile à ses concitoyens qu'il passe vingt ans à étudier la raison d'être des lois. Voltaire, à partir des ***Lettres philosophiques,*** entre en guerre contre les abus et ce qu'il croit être des routines; ***le philosophe,*** dit-il ***n'est pas celui qui écrit des livres, mais celui qui donne des charrues au peuple.*** Il se considère sur ce point très supérieur à son rival Rousseau : ***Jean-Jacques n'écrit que pour écrire, et moi j'écris pour agir.*** Mais précisément Rousseau entend, lui aussi, être utile en dénonçant l'hypocrisie mondaine, la fausse éducation, la corruption du théâtre, l'inégalité des classes sociales. Il voudrait en revenir aux principes, qui ont formé les héros de Plutarque, et déplore que dans les salons on affine l'esprit aux dépens du cœur. Ainsi la conclusion du parallèle de Sulzer rencontre curieusement la thèse de Jean-Jacques critiquant son siècle : ***Ils agissaient, nous nous bornons à penser. Ils étaient tout sentiment, nous tout esprit.*** Entendons par là que les Modernes considèrent la littérature comme un jeu d'idées abstraites et non pas comme

le principe d'une action, alors que les Anciens exaltaient les vertus venues du cœur. Depuis la mise en chantier de l'***Encyclopédie,*** l'empire de la raison et de l'esprit a commencé à décliner au profit de la sensibilité, qui détermine la conduite. En résumé, les ouvrages des Modernes sont des œuvres d'art gratuites, alors que ceux des Anciens contenaient une philosophie, peut-être imparfaite dans le domaine de la logique, mais efficace sur le plan moral.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure éloges et critiques sont-iis justifiés ?

Remarquons tout d'abord combien ces parallèles généraux sont imprécis : où s'arrêtent les Anciens, où commencent les Modernes ? Sans doute s'agit-il des écrivains gréco-latins et des écrivains du XVIIIe siècle, mais même en limitant ainsi la comparaison, elle donne lieu à de nombreuses réserves :

1. Le « goût » des Anciens est-il plus « naturel » et plus « mâle » que celui des Modernes ? L'antiquité n'a pas connu la douceur de vivre du XVIIIe siècle, la société raffinée des salons, toute cette civilisation brillante et factice si éloignée de l'état de nature, mais les chefs-d'œuvre qui sont venus jusqu'à nous ne sont pas l'expression d'une humanité primitive. Les poèmes homériques ne sont plus considérés de nos jours comme les premiers balbutiements épiques d'une Grèce dans l'enfance, mais comme une œuvre savante, qui évoque une civilisation héroïque et brillante. A plus forte raison, l'***Enéide*** inspirée de l'***Iliade*** et de l'***Odyssée*** ne peut passer pour une œuvre spontanée. Virgile a imité son devancier grec avec méthode et exactitude.

Est-il toujours viril ? Sur ce point encore on ne saurait généraliser, car l'Antiquité a eu aussi une littérature de boudoir. Les élégiaques latins sont souvent aussi langoureux et spirituels que nos ***Précieux***. L'***Art d'aimer*** d'Ovide est à l'opposé du ***naturel*** et de la virilité. S'il avait formé de ***bons citoyens,*** Auguste n'aurait pas exilé le poète sur les bords du Danube. Daphnis et Chloé de Longus ont servi de modèle à Céladon et à Astrée. A côté des écrivains classiques, aux nobles pensées et à l'art robuste, l'Antiquité a connu des auteurs décadents et hermétiques, composant pour des cercles restreints d'initiés.

2. Réciproquement, il serait injuste de voir seulement le côté léger des Modernes. La littérature de société a fleuri dans les salons de Mme de Tencin, de Mme Geoffrin et de Mme Du Deffand, mais elle était considérée comme un divertissement et non pas comme une mission. Les épigrammes de Lebrun-Pindare, les vers de Parny, les ***Saisons*** de Saint-Lambert, méritent les accusations de l'Encyclopédiste. A l'exception d'André Chénier, qu'il ne pouvait prévoir, il n'y a pas de grand poète, mais des versificateurs adroits et spirituels flattant la légèreté de leurs lecteurs. Cependant l'***Esprit des lois, l'Histoire naturelle de Buffon, le Siècle de Louis XIV, l'Encyclopédie*** elle-même, prouvent que les Modernes sont capables de grandes choses, et qu'ils trouvent un public pour les comprendre. Napoléon n'admirera-t-il pas les tragédies de Corneille comme propres à former de ***bons citoyens et de braves soldats ?***

COMMENTAIRE. — Cependant, malgré ces réserves, il convient de louer la pondération et la justesse de ce parallèle. Le temps a enseveli la

plupart des œuvres secondaires de l'Antiquité; aussi la comparaison des chefs-d'œuvre qui survivent avec la multiplicité des ouvrages modernes de valeur très inégale tourne nécessairement au profit des Anciens. Ces chefs-d'œuvre, incontestablement, rappellent aux écrivains de toutes les époques le mérite de la simplicité et du naturel. Au-delà des aspects passagers de la mode et même des usages et des institutions, les Anciens ont peint le caractère éternel de l'homme. Les adieux d'Hector à Andromaque, le retour d'Ulysse à Ithaque, l'opposition irréductible d'Antigone à Créon, le désespoir de Didon ne sont que fort peu subordonnés à la religion et à la politique de leur temps. De même, on ne peut considérer comme dépassés les personnages de Molière et de Racine, parce qu'ils portent perruque, ni déclarer inintelligibles les ***Pensées*** de Pascal et les ***Sermons*** de Bossuet, parce qu'ils ont été écrits à une époque où le catholicisme était religion d'Etat. Cette constance dans les problèmes humains et dans les règles de la création artistique, en dépit des transformations de la civilisation assure la supériorité des partisans des Anciens sur les Modernes, qui s'attachent surtout aux aspects transitoires. Aux talents enclins à la facilité et aux faux-brillants, les Anciens enseignent une perfection acquise lentement, mais qui triomphe du temps. Aussi, les écrivains les plus divers, sans les idolâtrer, reconnaissent leurs bienfaits. La Fontaine, malgré son goût pour le brillant italien, trouve chez les Anciens ***l'art de la simple nature*** et s'achemine ainsi à la réussite parfaite des ***Fables;*** Fénelon, lui aussi, préfère les Anciens aux Modernes, même aux Classiques, parce qu'ils sont plus simples et plus près de la vérité humaine. Les Anciens sont donc bien, comme le pense l'Encyclopédiste, un rempart contre le mauvais goût et la facilité, défauts qui renaissent à chaque époque.

Ce parallèle met aussi en évidence un besoin de renouveau, qui se faisait sentir à la fin du XVIIIe siècle. Après avoir tourné en dérision tous les fondements de la religion, de l'Etat et souvent de la morale, il était nécessaire de reconstruire. Le héros antique avec ses vertus simples, mais solides, avec son civisme et sa constance, redevenait un idéal pour tous ceux qui constataient la faillite de l'esprit. Ainsi l'Encyclopédiste annonce le retour à l'Antiquité qui s'est manifesté dans les arts sous Louis XVI et, dans le domaine politique, sous la Révolution et le Consulat.

CONCLUSION. — Le respect dû aux chefs-d'œuvre antiques n'exclut pas la sympathie pour les Modernes. La littérature évolue avec la civilisation et se renouvelle, mais les chefs-d'œuvre ne peuvent exister que lorsqu'ils mettent en cause à la fois l'esprit et le cœur, la pensée et l'action. Ainsi, à travers les siècles se perpétue l'ambition de l'homme de se mieux connaître et de remédier aux maux de sa condition.

Éloge de la société.

Vous expliquerez, discuterez et commenterez les affirmations suivantes de Diderot :

« L'homme n'est point un monstre qui ne doive vivre que dans les abîmes de la mer ou au fond d'une forêt : les seules nécessités de la vie lui rendent le commerce des autres nécessaire; et dans quelque état où il puisse se trouver, ses besoins et le bien-être l'engagent à vivre en société. Ainsi, la raison exige de lui qu'il étudie et qu'il travaille à acquérir les qualités sociables. » (*Encyclopédie*, article *Philosophe.*)

INTRODUCTION. — Au XVIIe siècle, on est « ***bel esprit*** »; au XVIIIe, « ***philosophe*** », mais cette évolution, si elle implique plus de gravité dans la pensée, ne signifie pas un éloignement du monde, bien au contraire, si l'on en juge par la définition suivante de **Diderot** : « ***L'homme... les qualités sociables.*** »

EXPLICATION. — De ce portrait, trois idées principales se dégagent :

1° L'homme est fait pour vivre en société, et non pas isolé;

2° A cette nécessité vitale, s'ajoutent les agréments de la société;

3° Ce n'est donc pas seulement le goût du plaisir, mais la raison même qui lui ordonne d'aimer la société.

La première affirmation paraît une banalité. On n'imagine pas l'homme comme un de ces monstres solitaires que les grandes tempêtes font parfois jaillir des gouffres. Si un tel ami de la solitude pouvait exister, ce serait comme témoin d'époques reculées, antérieures à la civilisation, et nullement un homme formé par tant de siècles policés. Pourquoi Diderot, après avoir employé la forte image des « ***abîmes de la mer*** », l'atténue-t-il sensiblement en lui substituant le « ***fond des forêts*** » ? Vraisemblablement, parce que ce désir de retraite est assez fréquent au XVIIIe siècle.

Le « ***fond des forêts*** », dont il s'agit ici, évoque les lieux sauvages, à peu près impraticables, où se réfugient les ermites. Mais, en dépit de sa forme générale, cette remarque ne viserait-elle pas Jean-Jacques, qui se plaisait tant dans les bois de la Chevrette, puis dans la forêt de Montmorency ? Parmi les causes de la brouille qui l'écarte de Diderot, n'y a-t-il pas le refus de revenir à Paris dans la société ? En tout cas, le cercle de Mme d'Epinay devait applaudir à la condamnation de l'« ***Ours*** ».

La vie de société est donc un état de fait, imposé par la nature de l'homme, sa fragilité et ses besoins. Mais à supposer même que l'on puisse subsister en dehors d'elle, le « ***bien-être*** » engagerait à fuir l'isolement. Que faut-il entendre par « ***bien-être*** » ? La suite de l'article nous l'indique : le Philosophe non seulement vit en société, mais il en apprécie toutes les commodités. Ce n'est pas un ascète, ayant fait vœu de pauvreté et se perdant

dans une « ***méditation paresseuse*** » : « ***Le vrai philosophe n'est point tourmenté par l'ambition, mais il veut avoir les commodités de la vie : il lui faut, outre le nécessaire précis, un honnête superflu nécessaire à un honnête homme...*** » Ainsi le Philosophe ne se distingue pas extérieurement du bourgeois aisé; il lui faut logis confortable, bonne table, compagnie agréable. Les beaux-arts et les Muses, chez lui, font société avec la sagesse.

Cependant, le vrai philosophe n'est pas « ***le sage insensible*** » des stoïciens, et moins encore un libertin jouisseur. Il veut être utile à la société, et c'est pour la mieux connaître qu'il partage le sort commun. Même si son penchant aux spéculations et des études difficiles l'attirent vers la retraite, la **raison** lui commande de vaincre ce goût, et de retourner à la vie en société. Puisqu'il refuse de consacrer sa vie au culte de la Divinité, toutes ses pensées, tous ses actes, convergent vers l'amélioration de la condition humaine et vers le progrès social. Quelles sont ces « ***qualités sociables*** », qu'il doit acquérir au contact d'autrui ? La courtoisie, la tolérance, la sympathie, certes, mais aussi l'« ***honneur et la probité*** » : « ***La société civile est... une divinité pour lui sur la terre; il l'encense, il l'honore par la probité, par une attention exacte à ses devoirs, et par un désir sincère de n'en être pas un membre inutile ou embarrassant. Les sentiments de probité entrent autant dans la constitution mécanique du philosophe que les lumières de l'esprit...*** » La société ne corrompt donc pas le Philosophe, mais le rend vertueux. De même que la morale chrétienne se fonde sur la Foi, la morale du Philosophe résulte de la société, du culte raisonné de la solidarité humaine.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Diderot a-t-il mis en pratique les « ***qualités sociables*** » dans sa vie et dans ses œuvres ?

Part de vérité. — Diderot n'a pas vécu en solitaire. Avant de pouvoir pénétrer dans la haute société, il fréquente les cafés, observant les joueurs d'échecs ou des originaux comme le neveu de Rameau. C'est une expérience fort instructive sur la diversité des espèces humaines; grâce à elle, le Philosophe se rend compte de la complexité des caractères : Rameau est un truand, il l'avoue lui-même, mais c'est aussi un musicien-né, un improvisateur de génie et, à sa façon, un homme d'honneur. Dans quelle catégorie sociale le classer ? Sans doute le Philosophe ne fait pas ses familiers de ces originaux-là, mais il apprécie leurs paradoxes et les juge utiles à la société : c'est le « ***grain de levain*** », qui fait lever la pâte.

Devenu célèbre, Diderot est accueilli dans la plupart des salons littéraires, en particulier chez Mme Du Deffand, chez Mlle de Lespinasse et chez Mme d'Epinay. Il se plaît surtout chez cette dernière, où le cercle est plus intime. Il y rencontre Grimm, au courant de tous les incidents de la vie parisienne, et le spirituel abbé Galiani. Diderot pour penser a besoin d'un public; celui des salons est plus délicat et plus difficile que l'auditoire des cafés, mais il a la même utilité : il relance le dialogue, où bientôt le philosophe joue les divers interlocuteurs, puis improvise un monologue éblouissant. La Philosophie est d'abord chez lui une conversation animée, et presque une scène de comédie. Il mime ses idées, gesticule, brandit sa perruque, aussi déchaîné devant l'impératrice de Russie qu'au milieu du café de la Régence.

Cependant, si la connaissance de la société se limitait aux cours, aux salons et aux cafés, le philosophe aurait des vues aussi incomplètes que celles d'un dramaturge classique. Diderot, issu d'un artisan cossu, marié

à une blanchisseuse, a une expérience personnelle du peuple. A Helvétius, qui dans son livre ***De l'Homme*** faisait un tableau sensible et idyllique de l'ouvrier manuel, Diderot réplique rudement que le travail n'est pas un divertissement, et que les ennuis d'un courtisan ou d'un financier pèsent moins lourd qu'un sac de ciment. Aussi une bonne partie de l'***Encyclopédie,*** laissant de côté la lutte contre le fanatisme, la tyrannie, la guerre, etc., s'attache à l'étude des métiers. Diderot a enquêté lui-même dans les fabriques et les ateliers; il a fait dessiner des machines, s'est informé des procédés de fabrication, des conditions de travail. L'article ***Bas*** est célèbre par sa documentation précise et ample. L'***Encyclopédie*** est un témoin précieux sur l'état de l'industrie au XVIIIe siècle. Naturellement, des études techniques, le philosophe passe aux problèmes sociaux. Tout en célébrant la machine, il en entrevoit les méfaits, et redoute les manufactures groupant de trop nombreux ouvriers. Il propose ingénieusement la « ***manufacture dispersée*** », c'est-à-dire l'emploi à domicile de machines individuelles, le laboureur, le journalier pouvant, grâce à un métier à tisser, avoir des ressources d'appoint. Le philosophe ne se contente pas d'avoir des ***qualités sociables,*** il prétend régenter la société après l'avoir instruite : ***« Le militaire défend la patrie; le philosophe apprend au militaire ce que c'est qu'une patrie. Le prêtre recommande au peuple l'amour et le respect pour les dieux; le philosophe apprend au prêtre ce que c'est que les dieux. Le souverain commande à tous; le philosophe apprend au souverain quelle est l'origine et la limite de son autorité... » (Essais sur les règnes de Claude et de Néron.)***

Réserves. — Diderot reconnaît lui-même qu'il est rempli de contradictions : sensible au point que le récit d'une action vertueuse ou la vue d'un beau tableau lui font verser des larmes; mais aussitôt après, raisonneur et critique, dans ses dialogues, il plaide le pour et le contre avec une égale bonne foi. Il reproche à Rousseau d'être un misanthrope et de fuir la société par orgueil, mais lui-même éprouve la nostalgie de la campagne et rêve des îles lointaines découvertes par Bougainville. L'***Encyclopédie,*** histoire des arts et des sciences, est un acte de foi dans le progrès matériel, cependant que le fantôme du « bon sauvage » ne cesse de le hanter. Il aime le peuple, et le connaît de plus près que Voltaire, mais, sauf pendant quelques années de bohême, il ne vit pas dans le besoin, et il est abusif de le considérer comme une anticipation du « prolétaire ». Ses qualités « ***sociables*** » ne doivent pas faire oublier les autres formes de sa philosophie, en particulier le matérialisme lyrique du ***Rêve de d'Alembert,*** qui constitue une véritable métaphysique à rebours.

CONCLUSION. — Rapprocher la philosophie des réalités et le philosophe de la société a été le but commun de Montesquieu, de Voltaire et de Diderot. Leurs critiques n'ont pas voulu supprimer l'ordre social, mais le réformer selon la raison. Vivant dans les salons et écrivant pour des mondains, le philosophe est devenu un « honnête homme », mais peut-être a-t-il perdu parfois en originalité et en force ce qu'il a gagné en aisance et en clarté. Ses œuvres ne sont pas demeurées la nourriture d'une élite restreinte, et leur action a été décisive dans la préparation de la Révolution. La société mondaine, subjuguée, était prête à suivre les doctrinaires, disciples des philosophes, et à se suicider, sans remarquer que la raison a ses limites, et que les « lumières » du XVIIIe siècle étaient souvent obscurcies par des ombres épaisses.

Le génie est-il nuisible ?

Vous expliquerez, discuterez et commenterez le dialogue suivant :

« Moi. — Une société ne devrait point avoir de mauvaises lois, et si elle n'en avait que de bonnes, elle ne serait jamais dans le cas de persécuter un homme de génie. Je ne vous ai pas dit que le génie fût indivisiblement attaché à la méchanceté, ni la méchanceté au génie. Un sot sera plus souvent un méchant qu'un homme d'esprit. Quand un homme de génie serait communément d'un commerce dur, difficile, épineux, insupportable, quand même ce serait un méchant, qu'en concluriez-vous ? — Lui. — Qu'il est bon à noyer. »

(Le neveu de Rameau.)

INTRODUCTION. — Diderot imagine une conversation entre le neveu de Rameau et lui-même. Le neveu, bohême original, rempli de paradoxes, envie son oncle, le célèbre musicien, et condamne les hommes de génie. Diderot, le Philosophe, les défend et prend comme exemple Socrate : ***« De Socrate ou du magistrat qui lui fit boire la ciguë, quel est aujourd'hui le déshonoré ? »*** Le neveu n'accepte pas l'objection et insiste sur la bizarrerie, qui accompagne le génie. Diderot fait alors le point de la discussion : ***« Une société... noyer. »***

EXPLICATION. — Trois idées se dégagent de cet extrait : c'est l'imperfection de la société qui suscite l'opposition entre le génie et celle-ci. — La méchanceté n'est pas nécessairement l'attribut du génie. — Même si elle l'était, l'homme de génie serait indispensable au genre humain.

Diderot donne raison au génie contre la société : celle-ci est régie par des lois et des coutumes, qui sont des préjugés ou des habitudes transmises, et ne possèdent aucun fondement rationnel. Le génie dénonce les erreurs et les préjugés; il se heurte donc fatalement à la masse; sans doute, il existe quelques lois justes et générales, mais elles disparaissent dans l'amoncellement des usages, qui se transmettent d'un âge à l'autre. Dès l'enfance, nous prenons des habitudes que nous considérons ensuite comme l'expression de la vérité et de la raison. Diderot, grand lecteur des ***Essais,*** se souvient du mot de Montaigne : ***« Notre gouvernement est entre les mains des nourrices. »*** Le rôle de l'***Encyclopédie*** est précisément de distinguer entre les lois nécessaires à l'organisation de toute société et les innombrables abus nés de la superstition, de l'intérêt et de la sottise. C'est ainsi que l'article ***Autorité politique*** attaque la monarchie de droit divin et lui substitue la notion de contrat : ***« Le prince ne peut donc pas disposer de son pouvoir et de ses sujets sans le consentement de la nation et indépendamment du choix marqué dans le contrat de soumission... »*** Le génie n'est donc pas responsable des persécutions qu'il subit; bien au contraire, sa condamnation, qu'elle soit celle de Socrate, de Galilée ou de Calas retombe sur la société.

Le second point rappelle encore un axiome de la Philosophie, que chacun depuis Platon commente à sa façon : « Nul n'est méchant volontairement. » C'est par ignorance que l'homme est méchant, il suffit de l'éclairer pour le guider vers le bien. La méchanceté ne peut donc s'associer au génie; tout au plus, le génie peut être accompagné de quelques travers ou singularités sans grande conséquence. C'est le sot qui est capable de tous les crimes, et non « l'*homme d'esprit* ». Manifestement, Diderot confond ici *homme d'esprit* et *homme de génie* : il s'agit bien de l'homme supérieur par son intelligence et non du bel-esprit, qui brille dans le monde. Le philosophe, en dissipant les ténèbres de l'ignorance, diminue le nombre des sots, et, par suite, rend la méchanceté plus rare. Que faut-il entendre par méchanceté ? Sans doute, la méchanceté englobe le fanatisme, la cruauté la tyrannie et la superstition. Les véritables « méchants », comme le montre la suite du *Neveu de Rameau,* ce sont les médiocres attablés chez le financier Bertin; ce sont les Fréron, les Palissot, etc., qui ne reconnaissent pas le génie des Philosophes. Diderot, en cela, s'accorde pleinement avec Voltaire contre Rousseau. On connaît la célèbre réponse au *Premier Discours* : *« Je conviens avec vous que les belles-lettres et les sciences ont causé quelquefois beaucoup de mal. Les ennemis du Tasse firent de sa vie un tissu de malheurs, ceux de Galilée le firent gémir dans les prisons...* [Mais] *avouez que ni Cicéron, ni Varron, ni Lucrèce, ni Virgile, ni Horace, n'eurent la moindre part aux proscriptions. Marius était un ignorant, le barbare Sylla, le crapuleux Antoine, l'imbécile Lépide, lisaient peu Platon et Sophocle; et pour ce tyran sans courage Octave Cépias, surnommé si lâchement Auguste, il ne fut un détestable assassin que dans le temps où il fut privé de la société des gens de lettres... Les grands crimes n'ont guère été commis que par de célèbres ignorants.* » (1755.) Le génie ne peut commettre de crimes contre l'humanité, puisqu'il lutte pour faire triompher la justice, la tolérance et la bienfaisance.

Mais le génie peut se montrer désagréable dans la vie courante et manquer des petites vertus. Rameau est insensible, uniquement soucieux d'harmonie musicale; Racine était un caractère difficile : *« Celui-là, certes, avait du génie, et ne passait pas pour un trop bon homme. Mais Voltaire !... »* Le génie n'est pas créé par la nature pour donner l'exemple des qualités communes, mais pour composer des chefs-d'œuvre. La fonction de Racine n'était pas d'être « *bon père, bon oncle, bon voisin,* etc., *mais auteur d'Andromaque, de Britannicus, d'Iphigénie, le Phèdre, d'Athalie... Dans mille ans d'ici, il fera verser des larmes; il sera l'admiration des hommes dans toutes les contrées de la terre* ». L'idéal serait sans doute que toutes les qualités morales fussent associées au génie, mais qu'y faire, si la nature en a décidé autrement ? D'ailleurs Racine serait-il lui-même, s'il était dépourvu d'ambition ? Reconnaîtrait-on Voltaire, s'il était doux et ingénu ? La sagesse consiste à accepter les choses « *comme elles sont* » et à admirer les génies sans vouloir qu'ils ressemblent à un traité de morale.

DISCUSSION. — Le raisonnement de Diderot, cohérent, pressant illustré d'exemples, entraîne l'adhésion du lecteur. Deux siècles plus tard, Gide soutiendra avec autant de succès qu'on ne fait pas *« de la bonne littérature avec de bons sentiments »,* semblant ainsi prolonger la pensée de Diderot. Mais à y regarder de plus près, les difficultés apparaissent et la conclusion n'est plus aussi probante.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un homme de génie ? Dans ce passage, deux exemples sont donnés : Rameau et Racine. Or, ni le musicien, ni le

poète, ne sont des forces instinctives de la nature, mais bien plutôt des artistes, qui, à force de talent, de savoir et de goût, atteignent la perfection. Si, d'autre part, nous nous reportons à l'article ***Génie*** publié dans le tome VII de l'***Encyclopédie*** (1757), nous entendons un autre son de cloche : ***« L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie... Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude du temps... Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître; pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau : Homère est plein de génie, et Virgile d'élégance ..»*** On sait combien Stendhal, puis Sainte-Beuve, donneront d'éclat à l'opposition Racine-Shakespeare, les deux écrivains étant considérés comme deux formes d'esprit, et même comme le symbole de deux conceptions des ***Lettres.*** Si Racine n'appartient pas à la race des forces incontrôlables, mais à celle des écrivains lucides et maîtres de leur sensibilité, on doit donner, dans le passage du ***Neveu de Rameau*** le sens d'***homme supérieur*** au mot ***Génie.***

Ce n'est pas la seule difficulté : Diderot présente Racine comme ***« fourbe, traître, ambitieux, envieux, méchant »,*** mais ces épithètes sont-elles justifiées ou sont-elles inventées pour le besoin de la cause ? ***Traître*** évoque sans doute la rupture de Racine et de Molière à propos d'***Alexandre; ambitieux,*** on l'admet assez : c'est le désir de mener une vie brillante qui a écarté Racine de l'Eglise et l'a conduit au théâtre; il supportait mal les critiques et répliquait avec vivacité, certes, mais de là à mériter l'accusation de ***méchanceté,*** la distance est grande. Diderot n'aurait-il pas noirci le personnage pour rendre plus probante sa démonstration ? Il pouvait plus légitimement opposer deux aspects de Racine : l'homme de théâtre, susceptible, passionné, épris de gloire, et le père de famille, bon mari, père affectueux, ami fidèle, etc., mais n'écrivant plus de tragédies admirables. Enfin, cet exemple contestable pouvait être combattu par celui de Corneille, homme de génie et homme de vertu, autant qu'on sache...

Plus intéressante nous paraît l'idée que l'homme compte peu en comparaison de l'œuvre, et qu'en définitive c'est l'œuvre qui exprime sa véritable personnalité. Que connaissons-nous vraiment de la vie et du caractère des Classiques, à plus forte raison de Shakespeare et d'Homère ? C'est d'après leurs œuvres que nous imaginons leurs pensées, leurs goûts, comme si elles étaient une fidèle transposition de leur Moi. Il importe peu que Racine ait été tendre ou féroce, si ses tragédies inspirent aux spectateurs des sentiments nobles. Or, il inspirera, dit le philosophe, ***« l'humanité, la commisération, la tendresse »***. Et par ce biais, Diderot rejoint un problème qu'il a développé surtout dans le ***Paradoxe sur le Comédien :*** l'auteur, et plus généralement l'artiste, doivent-ils être doués d'une grande sensibilité et éprouver les passions qu'ils représentent ? D'après ce qu'on sait du tempérament émotif et impulsif de Diderot, on s'attend à une réponse affirmative. Ses romans, ses dialogues, ses dissertations, ne sont-elles pas coupées d'exclamations, d'invocations à la vertu et au cœur, de larmes versées sur l'infortune ou à l'occasion d'un acte de bienfaisance ? Or, il n'en est rien. Diderot considère sa sensibilité non comme une qualité, mais comme une faiblesse. ***« La sensibilité,*** dit-il, ***n'est guère la qualité d'un grand génie... Les hommes chauds, violents, sensibles sont en scène; ils donnent le***

spectacle, mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature... sont les êtres les moins sensibles. » La vérité de l'art est distincte de la vérité commune; elle exige une connaissance lucide des réactions du public et une adaptation des faits aux conventions de la scène; la valeur morale de l'auteur n'entre pas en jeu.

De ces remarques quelque peu divergentes dans le détail, on peut conclure cependant que Diderot place l'homme supérieur au-dessus de la morale et des lois. La bienfaisance du génie s'exerce par le prestige des œuvres et non par la pratique des vertus habituelles.

COMMENTAIRE. — Il semble que, depuis le XVIIIe siècle, écrivains et artistes se soient ingéniés à justifier la thèse de Diderot et à séparer l'art et la morale. Le héros romantique s'oppose au conformisme de la société, revendique les droits de la passion et du génie. Byron incarne la poésie moins par son talent d'écrivain que par l'étrangeté de ses amours et le scandale de sa conduite. Certains ne se contentent pas d'être naturellement d'un « *commerce dur, difficile, etc.* », mais se font volontairement des fanfarons de vice. La beauté des *Fleurs du mal*, le frisson qu'elles font encore passer dans les cœurs d'aujourd'hui, justifient-ils les désordres de la vie de Baudelaire ? Lui-même considère son œuvre comme une réhabilitation, mais combien à sa suite ont cherché dans les paradis artificiels une inspiration, qui les fuyait, et ont trouvé la déchéance au lieu de la création artistique ? Peut-on soutenir que les poèmes de Verlaine sont d'autant plus exquis que leur auteur a été plus misérable ? Quelle est la part des vices, des tares, des aventures dans les *Illuminations* de Rimbaud ? Faut-il non seulement excuser, mais exalter comme des exemples les existences tumultueuses d'un Van Gogh ou d'un Gauguin ? Villon implorait la pitié pour ses compagnons de gibet au nom de l'humaine confraternité, mais il n'allait pas au-delà. Il y a quelque forfanterie à considérer la « *méchanceté* » comme « *indivisiblement attachée au génie* » et les lointains disciples de Diderot devraient prendre en considération toutes les réserves, qui atténuent l'audace de sa thèse. C'est abuser de la crédulité juvénile que de présenter la « *méchanceté* » comme la condition nécessaire du génie. Les mauvais sentiments ne font pas obligatoirement de la bonne littérature.

CONCLUSION. — Le mérite incontestable de Diderot est d'attirer et de retenir son lecteur par sa verve et par ses paradoxes. Toute l'école classique voulant « *instruire et plaire* », avait associé art et morale. Extérieurement, les écrivains ne se distinguaient pas des « honnêtes gens » et se soumettaient aux lois du monde comme à celles de la morale. Boileau recommandait au poète d'être non seulement habile versificateur, mais homme de bien : « *Le vers se sent toujours des bassesses du cœur...* » Diderot rompt avec la tradition, et bien qu'il entende défendre la vertu, notamment par le drame sérieux, il accorde à l'artiste une place à part dans la société. Le génie est une sorte de monstre sacré, au-delà de la commune mesure. On ne doit donc pas l'envisager avec les mêmes yeux que l'ensemble des hommes. Ce n'est pas par ses actes ordinaires qu'il compte, mais par ses chefs-d'œuvre. Ceux-ci apportent un message de beauté, qui élève l'humanité. Ainsi, malgré leurs imperfections personnelles, les génies sont les authentiques bienfaiteurs du monde entier : ils ne sont donc pas « *bons à noyer* », mais ont droit à la reconnaissance de tous.

Le vrai peut-il exister au théâtre ?

Expliquez, discutez et commentez les remarques suivantes de Diderot :

« Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste avec un modèle imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. »

(Paradoxe sur le Comédien.)

INTRODUCTION. — Pour ses contemporains, Diderot est d'abord l'infatigable animateur de l'*Encyclopédie*. De nos jours, l'essayiste est plus goûté que le philosophe. Rien de surprenant à cette évolution du public : la plupart des études les plus originales de Diderot restèrent au tiroir de son vivant. C'est en particulier le cas du *Paradoxe sur le Comédien*. En 1760, Diderot, dans la *Correspondance de Grimm*, publie une étude sur le métier d'acteur, *Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les acteurs anglais...;* en 1773, il remanie cette ébauche en lui donnant une portée plus générale, comme le titre l'indique : c'est le *Paradoxe sur le Comédien;* en 1778, nouvelles retouches, qui ne modifient guère le propos initial, mais enrichissent le développement d'exemples et d'anecdotes tirées de sa propre expérience d'auteur et de critique. Enfin, l'ouvrage est publié seulement en 1830, mais dans le tumulte de la bataille romantique, il ne semble guère avoir attiré l'attention. Et pourtant, les questions soulevées par Diderot sont de celles que non seulement tout acteur, mais tout auteur dramatique est amené à examiner.

EXPLICATION. — La première partie de cet extrait repousse les conceptions réalistes du théâtre. Alors que le public s'imagine que plus une pièce serre de près la réalité, meilleure elle est, et applaudit les acteurs qui donnent l'impression de vivre leur personnage, Diderot distingue la reproduction de la vie réelle, de sa transposition dramatique. Le *vrai* au théâtre n'est pas le *commun*. A quoi bon donner en spectacle ce que l'on voit chaque jour autour de soi ? Quel effet peut produire l'acteur s'il se confond avec les inconnus que l'on croise dans la rue ? Toutefois, ce serait une erreur de remplacer le *commun* par l'extraordinaire. Diderot ne préconise nullement une littérature de fiction ou de rêve. Bien au contraire, lorsqu'il entreprend de réformer le théâtre en remplaçant la tragédie par le *drame sérieux*, c'est au nom de la vérité qu'il critique la première, et qu'il défend le second. *« Je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche,* écrit-il dans *Les Bijoux indiscrets*, en reprenant les propres termes de Molière et de Racine. *Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur trompé sans*

Un dessin à la plume de Fragonard (cl. Giraudon).

interruption s'imagine assister à l'action même. » Le *genre sérieux* met en scène non des héros imaginaires, des rois ou des dieux, mais de simples bourgeois, dont la condition est semblable à celle des spectateurs. L'intrigue doit en être « *simple, domestique et voisine de la vie réelle* » *(Dorval et moi,* 3e entretien). La tragédie et la comédie sont jouées à l'étroit dans des décors ridicules. Pour donner au spectacle toute son efficacité, il faudrait, au contraire, une scène vaste, libre comme celle du théâtre grec, un décor donnant l'illusion de la réalité, des costumes simples, mais correspondant exactement à la condition des personnages. Diderot ne doute pas qu'un effort dans ce sens transformerait radicalement le théâtre, et lui conférerait plus d'autorité morale : « *Si la nature et la vérité s'introduisent une fois sur vos théâtres, dans la circonstance la plus légère, bientôt vous sentirez le ridicule et le dégoût se répandre sur tout ce qui fera contraste avec elles.* » *(De la Poésie dramatique.)*

Ces affirmations contradictoires, au moins en apparence, demandaient une explication. Aussi, dans la seconde partie du texte, Diderot, prévoyant les objections, expose ce qu'il entend par *vrai* au théâtre. Dans ce passage, il examine d'abord le jeu de l'acteur. Sa *vérité* consiste à se conformer exactement au personnage inventé par l'auteur. La difficulté pour l'acteur est donc d'interpréter les intentions du texte et de modeler tout son être en fonction d'une fiction. Le peintre, lui, a son modèle devant les yeux, tandis que l'acteur doit le dégager du texte, et lui prêter vie. Il s'agit donc d'une nouvelle composition, au cours de laquelle l'interprète accuse souvent les traits, parfois même les fausse. Diderot sait fort bien qu'Agrippine jouée par la Clairon ou par la Dumesnil n'est plus la même femme. Comment retrouver ce portrait idéal et s'incorporer à lui ? Est-ce en s'enthousiasmant pour lui, et, dans un élan du cœur, en abandonnant sa propre personnalité, adopter celle du personnage, ou bien étudier patiemment le texte, préparer les effets scéniques en observant les réactions du public, bref conserver une maîtrise absolue de soi-même, même au plus fort de l'action ? Connaissant la sensibilité débordante de Diderot, on pourrait supposer qu'il préfère le jeu sincère et spontané à cette minutieuse application, mais il n'en est rien, et c'est là le paradoxe essentiel de l'essai : la sincérité, la vérité sur la scène pour l'acteur comme pour l'auteur est toujours une transposition, et celle-ci doit plus au sang-froid qu'à l'émotion : « *C'est au sang-froid de tempérer le délire de l'enthousiasme.* » L'expérience de la scène confirme le paradoxe : Mlle Clairon, lucide, volontaire, améliore sans cesse son jeu; Mlle Dumesnil, impulsive, est tantôt sublime, tantôt médiocre. Car la fonction de l'acteur est moins de ressentir les passions données par l'auteur au personnage, que de les faire éprouver par le spectateur. Au théâtre, tout est convention : « *Etes-vous Cinna ? Avez-vous jamais été Cléopâtre, Mérope, Agrippine ? Que vous importent ces gens-là ? La Cléopâtre, la Mérope, l'Agrippine, le Cinna de théâtre, sont-ils même des personnages historiques ? Non. Ce sont les fantômes imaginaires de la poésie... Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène, avec leurs mouvements, leurs allures et leurs cris; ils figureraient mal dans l'histoire; ils feraient éclater de rire dans un cercle ou une autre assemblée de la société...* » *(Paradoxe.)* C'est le spectateur qui est ému, non l'auteur ou l'acteur. Dans la vie, il y a certes des accidents pathétiques, qui bouleversent, mais ils sont soudains, et leur effet sur les spectateurs est à la merci d'un détail : « *Portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien*

domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des larmes, vous serez ridicule, on rira... Croyez-vous que les scènes de Corneille, de Racine, de Voltaire, même de Shakespeare, puissent se débiter avec votre voix de conversation et le ton du coin de votre âtre ? Pas plus que l'histoire du coin de votre âtre avec l'emphase et l'ouverture de bouche du théâtre. » (Ibid.)

Ainsi, au théâtre, personne n'est naturel, ni l'auteur, qui a peint des personnages différents des hommes ordinaires, ni l'acteur, qui accentue leurs traits et force le ton pour agir sur le public, ni les spectateurs, qui s'attendent à éprouver des émotions violentes, sans croire un seul instant à leur réalité.

DISCUSSION. — La vérité au théâtre est-elle complètement séparée de la nature ? Peut-elle tourner le dos à la vie ?

1. Si le dramaturge se contente de respecter les traditions et les conventions de l'art dramatique, il risque fort de s'éloigner du public. Des héros fictifs tendent à l'allégorie. L'imitation des prédécesseurs illustres se substitue à l'observation. Ainsi les successeurs de Corneille et de Racine ont donné une pâle réplique des chefs-d'œuvre. La désaffection du public au XIXe siècle prouve que le genre était épuisé, et qu'il fallait tenir compte des nouvelles aspirations de l'époque.

2. Les conventions dramatiques varient d'importance selon les genres : elles sont plus rigides dans la tragédie que dans la comédie. Les larmes obéissent mieux au protocole que le rire. Aussi voit-on Molière se moquer ouvertement des héros de tragédie *(Critique de l'Ecole des femmes)*, et toujours se référer à la vie, ce qui constitue d'ailleurs une difficulté supplémentaire. Ses valets et ses servantes semblent pris sur le vif. Et que dire d'Orgon ou de M. Jourdain, que l'on considère encore comme des représentants de la bourgeoisie au XVIIe siècle ? De même, le théâtre de Marivaux est un document sur les idées, les sentiments et le ton des salons au XVIIIe siècle. Même les comédies de Musset, si désinvoltes et fictives, reflètent sa sensibilité propre, et celle de la jeunesse romantique.

3. Si l'acteur ***exagère*** trop les traits des personnages, il devient ridicule. La grandiloquence du ton, l'affectation des gestes, la noblesse des attitudes, prêtent vite à rire. Le penchant fréquent des tragédiens à l'emphase suscite des réactions inspirées du naturel. Au XVIIe siècle, Molière parodie les ***« grands comédiens »*** de l'Hôtel de Bourgogne *(**L'Impromptu de Versailles**)*; au XXe, les disciples de Copeau brisent avec la psalmodie de la Comédie Française. Même dans les rôles des héros et des rois de l'Antiquité, l'absence de naturel n'est pas une qualité.

CONCLUSION. — A une époque où les conventions dramatiques étaient remises en question, il est intéressant de voir Diderot en souligner la nécessité aussi bien pour l'auteur que pour l'acteur. Mais il ne faudrait pas prendre ses paradoxes au pied de la lettre. Le spectacle dramatique est toujours un compromis entre la vérité du fait et la vérité de l'art. Les chefs-d'œuvre concilient précisément le ***modèle idéal*** né de l'imagination de l'auteur, et la connaissance de la nature humaine, qui reste primordiale. Ainsi les créations de Corneille, de Racine et de Molière sont-elles plus vraies que nature. Au théâtre, la vérité n'est pas dans le spectacle, mais dans la peinture du cœur.

Le véritable roman.

★ *Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans.*

D'après cet éloge de Richardson, pouvez-vous rendre compte de la conception du roman selon Diderot ?

COMPRENDRE LE SUJET. — Ce texte est extrait d'un ***Eloge de Richardson*** publié par ***le Journal étranger*** (janvier 1762) sans nom d'auteur, mais attribué unanimement à Diderot. Richardson était mort le 14 juillet 1761. Fils d'un menuisier, Richardson avait été lui-même apprenti imprimeur, puis imprimeur. Devenu célèbre par ses romans, il n'abandonna pas pour autant sa profession, et dédaigneux de la vie mondaine et des cabales littéraires, il continua une existence honnête et calme. L'homme devait donc plaire à Diderot : sensiblement de même condition, il connaissait toute la valeur morale d'un métier exercé avec conscience, Diderot appréciait l'originalité d'un écrivain si éloigné des Beaux-Esprits, qui paradaient dans les salons parisiens. Richardson était venu à la littérature non par désœuvrement ou par vanité, mais parce qu'il avait un message à communiquer à ses contemporains.

Quel est ce message ? A une époque où le cynisme des mœurs trouve des apologistes parmi les écrivains et où l'esprit suffit à excuser la dépravation, Richardson s'adresse au cœur et exalte la vertu. Ses trois romans principaux condamnent le libertinage et montrent tout l'attrait que présentent des âmes pures et des cœurs sensibles. ***Paméla*** (1740) est l'histoire d'une jeune servante léguée par sa maîtresse mourante à son fils. Le jeune seigneur s'éprend de Paméla, et celle-ci, qui l'aime, lui résiste néanmoins, sachant que cette liaison ne pourrait se transformer en mariage. C'est Paméla elle-même qui décrit sa souffrance morale au jour le jour dans des lettres à ses parents.

La vertu, la piété, un sentiment élevé de l'amour triomphent des transports des sens et provoquent l'admiration générale. Finalement, Paméla reçoit la récompense de sa réserve : malgré la différence des conditions, son maître l'épouse dans l'allégresse générale.

Clarisse est aussi vertueuse que Paméla, mais son sort est moins heureux. En effet, elle est victime de sa famille, qui veut la contraindre à épouser un prétendant riche, mais vieux et laid. Par surcroît, un roué sans scrupules, Lovelace, la séduit et, pour la corrompre, la plonge dans les pires milieux. Clarisse surmonte les diverses épreuves, mais sa santé ne résiste pas à tant d'infortune : elle meurt en pardonnant à ses persécuteurs.

Clarisse, ou l'Histoire d'une jeune demoiselle (1748-1749), connut un immense succès en France et en Angleterre.

L'Histoire de sir Charles Grandison (1753-1754) revient à l'optimisme de *Paméla*. Si Miss Byron, romanesque et imprudente tout en étant vertueuse, est enlevée au sortir d'un bal masqué, l'honnête Charles Grandison l'arrache à temps à son ravisseur et l'épouse.

Les trois romans ont donc pour héroïnes des jeunes filles honnêtes, sympathiques et sentimentales, que leur droiture et leur sensibilité exposent aux entreprises des roués. Mais contrairement à beaucoup de romans du temps, ce n'est pas le séducteur qui a le beau rôle; malgré les avantages de la fortune et du rang, une désinvolture élégante acquise dans le monde, il est présenté comme un être dangereux et méprisable. La volonté moralisatrice du romancier est évidente : il veut convaincre le public que la vertu et le bonheur peuvent se concilier. Mais cette thèse aurait paru ennuyeuse à ses lecteurs, s'il n'avait peint toute une société en même temps que les personnages principaux. Ceux-ci ne sont pas de simples allégories morales, mais des caractères complexes et vraisemblables; il n'y a pas d'aventures extraordinaires, de fictions invraisemblables, mais des descriptions minutieuses de la vie courante, un souci d'exactitude dans les détails, qui donne l'impression de la vérité. Ainsi les romans de Richardson sont à l'opposé des romans précieux, des contes libertins, des romans philosophiques et des ouvrages de fantaisie. Leur originalité enthousiasma l'abbé Prévost, qui les traduisit et les répandit dans le public français. On sait ce que *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau doit à Richardson; les dettes de Diderot, moins évidentes, ne sont pas moins grandes.

Où en est la carrière littéraire de Diderot en 1762 ? Depuis 1745, la plus grande partie de son activité est absorbée par l'*Encyclopédie*, mais il ne néglige pas les problèmes artistiques et poétiques. C'est en 1759 qu'il aborde la critique d'art en commençant la série des *Salons*, que publie la *Correspondance littéraire* de Grimm. Or, ses comptes rendus n'apprécient pas seulement la réussite technique du peintre, mais ses intentions morales, les réflexions que le tableau inspire au public. A la même époque, il entreprend de réformer le théâtre en créant le *drame bourgeois ou drame sérieux*. En 1757, il publie *Le Fils naturel* et les *Entretiens sur le Fils naturel*, dans lesquels il expose sa doctrine; en 1758, *Le Père de famille* paraît; il sera joué en 1761. Or, quelle est la préoccupation dominante de Diderot ? Remplacer la tragédie moribonde et sans efficacité morale par un drame se passant dans la société contemporaine, accessible à tous les spectateurs et inspirant la vertu. « *Rapprochez-vous de la vie réelle,* recommande Dorval, l'un des interlocuteurs des *Entretiens... Quoi ! Vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples ?* » Or, cette vérité du drame n'est pas recherchée pour elle-même, mais elle est destinée à toucher davantage le cœur des spectateurs et leur rappeler leur devoir : « *O quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! (De la poésie dramatique)* ».

Ce souci de vérité et d'encouragement au bien n'est pas limité au théâtre. Diderot ne sépare pas les divers genres littéraires dans ses intentions moralisatrices. *Le Neveu de Rameau*, commencé précisément en 1762,

est pris en pleine réalité. Diderot nous introduit au milieu des joueurs d'échecs du ***Café de la Régence*** et se montre lui-même s'entretenant avec le pittoresque neveu du grand Rameau. Non seulement les personnages, mais quantité d'anecdotes, de railleries, de questions musicales et littéraires appartiennent à l'actualité. Parmi les paradoxes cyniques mis par Diderot dans la bouche du bohême, le « philosophe » fait entendre la voix de la morale. Il s'indigne devant la dépravation des mœurs, et au plaisir des oisifs oppose le simple bonheur des sages : ***Il m'est infiniment plus doux encore d'avoir secouru le malheureux, d'avoir terminé une affaire épineuse, donné un conseil salutaire, fait une lecture agréable,*** etc. Les autres romans de Diderot, qu'ils adoptent la forme plus brève de la nouvelle ou du conte philosophique, répondent aux mêmes préoccupations. Diderot veut toucher plutôt que divertir par l'intermédiaire de personnages aussi vraisemblables que possible ou faire réfléchir sur les problèmes qui le passionnent lui-même; en aucun cas, le roman n'est une œuvre de pure imagination. Le conte, ***Les Deux Amis de Bourbonne,*** est sur ce point fort explicite. Après avoir exposé le triste sort d'Olivier et de Félix, deux pauvres garçons de Bourbonne, aussi dignes de réputation pour leur amitié qu'Oreste et Pylade dans l'Antiquité, le narrateur entame une discussion sur les diverses sortes de contes : le conte ***merveilleux,*** à la manière d'Homère, de Virgile, du Tasse; le conte ***plaisant*** à la façon de La Fontaine, où l'auteur ne se propose ***ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion*** mais la variété, et même l'extravagance; enfin le ***conte historique, « tel qu'il est écrit dans les Nouvelles de Scarron, de Cervantès, de Marmontel »***. Cette troisième catégorie a toutes les préférences de Diderot, parce qu'elle a pour objet ***la vérité rigoureuse***. L'auteur veut être cru, il veut ***intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes***. Mais, afin de corriger l'exagération qu'entraînent la poésie et l'éloquence nécessaires pour produire cet effet émotif, le conteur ***parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous même : Ma foi, cela est vrai.*** Ainsi le conte ***historique,*** c'est-à-dire fondé sur la réalité, sera à la fois ***véridique et menteur,*** puisque l'art ne reproduit jamais la réalité telle quelle.

L'éloge de Richardson se justifie par l'analogie des conceptions morales et littéraires. Diderot admirait le précurseur de sa doctrine et l'écrivain qui avait su faire applaudir un roman moral dans une société corrompue, en composant un récit réaliste dans un genre voué aux fictions.

COMPOSER. — **1. Introduction.** — A partir de 1745, la tâche principale de Diderot est l'***Encyclopédie,*** mais le philosophe quitte souvent sa lourde machine de guerre pour traiter les questions d'esthétique et de littérature, que l'actualité lui présente. La mort de Richardson lui inspire non seulement un vibrant éloge, mais encore une étude sur le roman : ***Par un roman...***

2. Explication. — Cette remarque, qui se trouve au début de l'éloge, comprend une critique de la conception traditionnelle du roman, ***tissu d'événements chimériques,*** et une approbation enthousiaste pour le roman moral et vrai. Richardson ne se contente pas de plaire par l'ingéniosité de l'intrigue ou l'imprévu des situations; il ne vise pas à l'esprit, tel qu'on le pratique dans la société; son ambition est plus noble, puisqu'il

s'adresse au cœur et dirige son lecteur vers des pensées sérieuses. Le roman ainsi conçu n'est donc plus un genre inférieur; comme la poésie ou le théâtre, il participe à la propagation de la vertu. Mais pour que son action soit efficace, il doit abandonner les récits merveilleux, les héros surhumains pour peindre l'humanité moyenne dans la vie courante. La suite de l'éloge montre quel prix Diderot attache à la vérité des observations : ***Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris, il ne vous transporte point dans des contrées éloignées, il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai...***

Ce souci de vérité a pour conséquence des longueurs, que les lecteurs superficiels considèrent comme une faute. C'est au contraire une qualité aux yeux de Diderot, qui découvre dans cette abondance de détails une recherche artistique : « ***Pensez de ces détails ce qu'il vous plaira; mais ils seront intéressants pour moi, s'ils sont vrais, s'ils font sortir les passions, s'ils montrent les caractères. Ils sont communs, dites-vous; c'est ce qu'on voit tous les jours ! Vous vous trompez; c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux, et que vous ne voyez jamais... Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion : il y a bien de la difficulté à les imaginer; il y en a bien encore à les rendre.*** » Ce qu'il y a de sûr, c'est que Diderot, à la lecture de ***Paméla*** et de ***Clarisse Harlowe,*** grâce à toutes ces circonstances décrites minutieusement, s'imagine avoir affaire à des êtres réels et sent tout son cœur s'émouvoir pour eux. Richardson inaugure donc un nouveau genre de romans aussi dignes d'être admirés que ceux de ses prédécesseurs l'étaient peu.

3. Discussion. — L'éloge de Richardson est-il justifié ?

a) ***Part de vérité :*** Les romans antérieurs, en Angleterre et en France, sont surtout des œuvres d'imagination, qui plaisent précisément parce qu'ils s'éloignent du réel. Les lecteurs abandonnent leur condition médiocre pour être en rêve des héros ou des princes, et participer à des aventures merveilleuses. Or, les romans de Richardson se passent en Angleterre, dans la bourgeoisie et à l'époque contemporaine. Il n'y a aucun effet de dépaysement ou de féerie. De plus, ils sont moraux, puisque la vertu est présentée sous un jour favorable, et le vice sous un jour odieux. Le mariage, la fidélité, la vie de famille, la piété, y sont exaltés. C'est un contraste absolu avec la dépravation si répandue dans le monde du XVIIIe siècle.

b) ***Réserves :*** Cette nouveauté ne suffit pas à faire des œuvres de Richardson des modèles sans défaut. Le plaidoyer de Diderot pour les détails n'est pas absolument décisif. En fait, la lenteur du récit devient souvent fastidieuse. De même, si les prédications morales tranchent avec le libertinage habituel, elles sont souvent bien ennuyeuses; les formes de la sensibilité ont changé, et l'attendrissement est passé de mode. La postérité n'a donc pas ratifié complètement l'éloge de Diderot.

4. Commentaire. — Le jugement de Diderot est cependant très intéressant parce qu'il nous révèle les conceptions littéraires de celui-ci et qu'il jette les fondements du roman réaliste.

a) ***La vérité et la vertu, conditions du roman :*** Diderot veut introduire plus de vérité et de sensibilité dans tous les genres littéraires. A la tra-

gédie, il préfère le drame ***sérieux*** ou ***bourgeois,*** dont il donne l'exemple dans ***Le Fils naturel*** et ***Le Père de famille.*** Le roman, parce qu'il est libre de toute règle, se prête mieux encore que le théâtre à une peinture exacte des conditions et des passions. ***Le Neveu de Rameau, Jacques le Fataliste,*** montrent que Diderot, comme Richardson, peint la vie contemporaine. Dans ***Les Deux Amis de Bourbonne,*** il développe à nouveau les points de vue exposés dans ***l'éloge de Richardson,*** soulignant l'utilité des détails pour créer l'illusion de la réalité. Or, le but suprême de cette vraisemblance est d'inspirer l'amour de la vertu.

b) ***Les limites du réel :*** Mais Diderot a soin de séparer la vérité artistique de la vérité du fait. Dans le ***Paradoxe sur le Comédien,*** il rappelle qu'on ne pleure pas sur la scène comme dans la vie. Le rôle de l'écrivain n'est pas de copier la nature, mais de l'observer et de l'interpréter. Le romancier ne sera donc pas tout à fait un historien; il choisira les détails caractéristiques et les disposera de façon à les rendre plus touchants : il sera à la fois ***véridique et menteur.***

5. Conclusion. — On pourrait appliquer à Diderot les éloges qu'il adresse à Richardson. Grâce à ses efforts, le roman s'est rapproché de la vie; les romans réalistes et naturalistes du XIXe siècle ont mis en œuvre ses conseils, parfois même en les outrant et en accordant une trop large part à l'accumulation de détails. Par contre, il ne semble pas que ***l'amour du bien*** ait guidé les romanciers. En devenant plus vrai, le roman a perdu ses intentions vertueuses : il laisse le lecteur libre de choisir sa voie après lui avoir montré les aspects contradictoires de la société.

« Un homme nécessaire au monde. »

Que pensez-vous de cet éloge de Diderot par Voltaire :

« Je vous regarde comme un homme nécessaire au monde, né pour l'éclairer et pour écraser le fanatisme et l'hypocrisie. Avec cette multitude de connaissances que vous possédez et qui devrait dessécher le cœur, le vôtre est sensible. »

(1760.)

INTRODUCTION. — Sur le plan littéraire, les rapports entre Voltaire et Diderot ne furent pas toujours excellents. Voltaire regardait trop vers le passé, Diderot vers l'avenir. Mais dès qu'il s'agit de la lutte philosophique, l'estime est réciproque. A son secrétaire Naigeon, qui déteste Voltaire, Diderot déclare : ***« Un jour, cet homme sera bien grand, et ses détracteurs bien petits. »*** Voltaire n'est pas en reste de compliments : ***« Je vous regarde comme un homme nécessaire,*** etc. »

EXPLICATION. — Deux idées principales se dégagent de cet éloge :

1° Parmi les philosophes qui combattent la tradition et veulent instaurer l'ère des ***« lumières »,*** Diderot joue un rôle exceptionnel;

2° Son originalité consiste à concilier le cœur et l'esprit, la rigueur de la science et les élans de la sensibilité. Voltaire loue donc à la fois le philosophe et l'homme.

1. L'action philosophique. — Cette action elle-même comporte deux phases complémentaires. Alors que d'autres penseurs se contentent de critiquer, Diderot, lui, instruit ses contemporains. Ce bilan des connaissances humaines met en évidence les conquêtes successives de l'homme, sa libération à l'égard des forces de la nature et de la superstition. « ***Ecraser le fanatisme et l'hypocrisie*** », selon l'optique du temps, c'est ruiner l'influence de l'Eglise catholique. Voltaire terminait ses lettres à ses amis par le cri de guerre : « ***Ecrasons l'infâme.*** » Le rôle de l'***Encyclopédie*** est double : c'est une documentation unique par son ampleur, ainsi qu'une arme offensive. Diderot était seul capable de mener de front l'instruction de ses contemporains et leur édification philosophique.

2. Le cœur et la raison. — Le divorce entre le cœur et la raison est fréquent. Pour rassembler la ***multitude de connaissances*** contenue dans l'***Encyclopédie,*** il fallait une intelligence méthodique et objective. Mais l'examen perpétuel des faits scientifiques, qui aboutit à la loi générale, éloigne de l'homme, de ses particularités et du cœur, qui a ses raisons « ***que la raison ne connaît pas*** ». Or, chez Diderot le savoir n'a pas fait tort aux autres facultés, l'imagination et la sensibilité. Avoir un ***cœur sensible,*** c'est s'apitoyer devant les malheurs de ses semblables, s'enthousiasmer devant les actes de générosité, s'indigner contre le despotisme et l'intolérance, verser des torrents de larmes pour l'innocence persécutée, vibrer devant l'amour et la beauté... Dans ce domaine, Voltaire se sentait inférieur à Diderot, et il le reconnaît de bonne grâce. Avec Diderot, la philosophie perd la froideur, qui éloignait d'elle les femmes et les artistes, et s'anime de cette chaleur humaine qui persuade le cœur autant qu'elle convainc la raison.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure ce portrait de Diderot est-il ressemblant ?

1. Le champion de la philosophie. — En 1760, la guerre philosophique est commencée depuis longtemps. Le courant « libertin », endigué par le pouvoir royal et l'autorité religieuse pendant les années triomphales de Louis XIV, surgit à nouveau dans les dernières années du règne. Le scepticisme mondain d'un Saint-Evremond cède la place à l'incrédulité philosophique de Bayle et de Fontenelle, qui déjà ont la volonté d'« ***éclairer*** » le public et d'***écraser le fanatisme.*** Fontenelle combat la superstition dans son ***Histoire des oracles*** (1687). La Régence, qui facilite la licence du cœur, autorise toutes les audaces de la raison. Les ***Lettres persanes*** (1721) ne ménagent ni la monarchie, ni l'Eglise. La routine, l'ignorance, le fanatisme et l'hypocrisie sont démasqués et ridiculisés; la satire laisse entrevoir tout un ensemble de constructions nouvelles. ***L'Esprit des lois*** (1748) apporte aux partisans du progrès un programme politique, qui éclaire l'équilibre toujours fragile entre l'autorité et l'anarchie, l'Etat et les citoyens. Avant Diderot, des esprits éminents — sans compter Voltaire lui-même — avaient fortement ébranlé les conceptions politiques et religieuses de la tradition.

Cependant Voltaire n'a pas tort de donner une place à part à Diderot, car la victoire de la Philosophie est loin d'être complète. Les attaques ont eu lieu en ordre dispersé. Il manque aux Philosophes sinon une doctrine commune, du moins un monument, qui marque leur supériorité et impose silence à leurs adversaires. ***L'Esprit des lois*** est une œuvre de science plutôt qu'une arme; l'***Encyclopédie*** est les deux à la fois. Or il fallait avoir le génie de Diderot pour mener à bien l'entreprise; sa capacité de travail surprenante, une curiosité inépuisable, une documentation très vaste lui permettaient de transformer un simple dictionnaire en une somme des connaissances humaines. Pendant ses années de bohème, Diderot s'est initié aux mathématiques, aux sciences naturelles, à la musique, à la peinture. Les spéculations abstraites ne lui font pas perdre le contact avec la réalité. Il s'intéresse aux problèmes de la technique artisanale, si souvent ignorée des intellectuels. L'***Encyclopédie*** correspond à son tempérament, comble ses aspirations et apporte aux Philosophes cette irrésistible machine de guerre, sous la masse de laquelle la superstition va agoniser.

Mais il ne suffisait pas au directeur de l'***Encyclopédie*** de posséder une information universelle, il devait encore être un homme de cœur prêt à tout risquer pour le triomphe de sa cause. Ni le gouvernement, ni l'Eglise ne se trompent sur la nature de l'ouvrage; lorsque l'attaque est trop manifeste, les autorités interrompent la publication. De 1759 à 1765, les vicissitudes de l'***Encyclopédie*** sont particulièrement nombreuses. L'article ***Genève*** de d'Alembert, paru dans le tome VII (1759), consomme la rupture entre Rousseau et les Encyclopédistes. Le livre d'Helvétius, ***De l'esprit*** (1758), est condamné, et cette condamnation entraîne celle de l'***Encyclopédie,*** la suppression des tomes parus et le retrait du privilège du libraire. D'Alembert prend peur et abandonne l'œuvre commune. Voltaire conseille de passer à l'étranger pour continuer la publication. En revanche, le danger stimule Diderot : « ***Abandonner l'ouvrage,*** répond-il, ***c'est tourner le dos sur la brèche, et faire ce que désirent les coquins qui nous persécutent. Si vous saviez avec quelle joie ils ont appris la désertion de d'Alembert !*** » Diderot redouble d'efforts, réconforte ses collaborateurs, cherche des alliés, compose lui-même quantité d'articles après avoir visité les ateliers et fait dessiner les machines. Enfin, en 1772, l'***Encyclopédie*** sera achevée après vingt et un ans d'efforts et de luttes. L'hommage de Voltaire est donc mérité.

L'***Encyclopédie*** d'ailleurs n'était pas seulement le répertoire des connaissances humaines, mais une attaque systématique contre le régime et l'Eglise. La diversité des articles, l'emploi des rejets, qui glissent le venin dans des paragraphes de documentation, le concours d'auteurs orthodoxes pour les chapitres théologiques, n'empêchent pas la pensée de Diderot de se manifester. Elle est d'une singulière hardiesse, bien que le libraire Le Breton l'ait souvent édulcorée. Alors que Voltaire, par prudence, feint de voir dans l'***Encyclopédie*** un simple dictionnaire fort utile pour distinguer les différentes sortes de rouge ou la différence de composition de la poudre de chasse et de la poudre à canon, Diderot proclame qu'il fait œuvre de « philosophe ». Voltaire pratique le harcèlement, Diderot déclenche une offensive générale, et jette les fondements du matérialisme moderne.

2. Le Philosophe « sensible ». — Diderot accrédite lui-même sa réputation de « ***cœur sensible*** ». Il se traite de plus grand « ***pleurnicheur*** » du monde, conte des anecdotes, où sa faculté d'émotion subjugue son auditeur,

se montre discutant avec passion dans les allées du Luxembourg ou du Palais-Royal. Marmontel dit de lui qu'il met *« toute son âme dans ses yeux et sur ses lèvres »*, Mlle de Lespinasse, que *« sa sensibilité est à fleur de peau »*. S'agit-il de la poésie, il en voit la source non dans un sentiment paisible, mais dans l'émotion produite par les guerres; décrit-il un tableau représentant des ruines, il s'exalte et compose une méditation lyrique sur la fuite du temps : *« Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux extrémités... » (Salon de* 1767.) Il avoue que c'est seulement dans la solitude qu'il est lui-même : *« Je puis me parler tout haut; m'affliger, verser des larmes sans contrainte. » (Ibid.)* Cette sensibilité se manifeste dans les arts, où il cherche moins la perfection que l'émotion, accordant autant d'importance au sujet qu'à l'exécution. Elle est le fondement d'une morale, qui ne s'appuie ni sur la loi religieuse, ni sur la loi civile, mais compte sur les mouvements du cœur; c'est au nom de cette morale de la sensibilité qu'il réforme le théâtre et crée le *drame bourgeois* ou *drame sérieux*. Dans tous les domaines, Diderot contribue à la victoire du sentiment sur l'esprit.

Cette sensibilité, qui n'est parfois qu'une émotivité physiologique, est-elle toujours une qualité ? Diderot n'en est pas sûr, loin de là ! Il est conscient que ces attendrissements, ces impulsions, ce désordre de l'inspiration, l'entraînent parfois loin de ses objectifs. Aussi déclare-t-il que *« la sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie » (Paradoxe sur le Comédien)*. Il sait cependant employer au mieux ses dons contradictoires en adoptant la forme du dialogue qui permet à la raison et au cœur de s'exprimer sans retenue. La chaleur de l'inspiration l'emporte dans des hypothèses immenses et inquiétantes *(Rêve de d'Alembert)*, que la raison modère : *« C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme. »* Cette dualité fait du philosophe de l'*Encyclopédie* un véritable poète.

CONCLUSION. — En 1760, la plupart des œuvres qui nous intéressent aujourd'hui, ou bien n'ont pas encore été composées par Diderot, ou bien n'ont pas été publiées. Le public ignore aussi bien le *Rêve de d'Alembert* et le *Supplément au voyage de Bougainville* que *Le Neveu de Rameau* et que *Jacques le Fataliste*. Voltaire n'en a que plus de mérite à deviner sous *« la multitude des connaissances »* du dictionnaire une imagination et une sensibilité frémissantes. Diderot est toujours un *« homme nécessaire au monde »*, mais l'*Encyclopédie* n'est plus son titre de gloire le plus éminent.

Diderot et Rousseau.

Vous ferez un parallèle entre le caractère, la vie et les œuvres de Diderot et de Rousseau.

INTRODUCTION. — Le parallèle entre Voltaire et Rousseau a été fait plus souvent que celui entre Rousseau et Diderot. L'opposition entre les deux premiers écrivains est si complète que l'effet de contraste est

saisissant. En revanche, la confrontation de Diderot et de Rousseau exige plus de nuances : les deux hommes ont été d'abord des amis avant de se heurter; il existait donc entre eux des affinités et des incompatibilités

DÉVELOPPEMENT. — 1. Le caractère. — Diderot et Rousseau ont en commun une grande **sensibilité,** qui provient d'un état physique. C'est une émotivité, qui ébranle tout le corps, pousse aux sentiments extrêmes et prive du contrôle de soi-même. Diderot considère la sensibilité comme une faiblesse; presque comme une tare physiologique : C'est, dit-il, « ***une disposition, compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou...*** » Dans cette définition, où il s'est pris lui-même comme exemple, Diderot confond les réactions physiques et les sentiments. Tempérament impulsif, exalté et porté aux extrêmes, il réagit avec violence devant la comédie humaine ou devant les œuvres des écrivains et des artistes. Dans ***Le Neveu de Rameau,*** il se dépeint versant des larmes d'attendrissement sur la générosité d'un cadet de famille secourant ses parents, qui l'ont méconnu, et s'indignant contre un renégat, qui dépouille et trahit son bienfaiteur. Un tableau d'Hubert Robert, au salon de 1767, lui inspire une méditation lyrique sur les ruines. Lui-même se connaît comme changeant, violent, prêt aux larmes ou au rire : « ***J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste...*** » Ses contemporains ont tous relevé sa faculté d'attendrissement, ses élans d'enthousiasme, le décousu de sa conversation, ses transformations incessantes. Devant un auditeur, dans un salon ou en présence de l'impératrice Catherine II, Diderot était incapable de contenir sa fougue, se répandait en paradoxes et les mimait à grandes envolées de bras et de jambes.

Rousseau, s'il gesticule moins, est tout aussi sensible. A maintes reprises, il revient dans ses œuvres sur cette qualité, tout en distinguant la sensibilité physique de la sensibilité morale : « ***Jean-Jacques m'a paru doué de la sensibilité physique à un assez haut degré. Il dépend beaucoup de ses sens et il en dépendrait bien davantage si la sensibilité morale n'y faisait souvent diversion; et c'est même encore souvent par celle-ci que l'autre l'affecte si vivement. De beaux sons, un beau ciel, un beau paysage, un beau lac, des fleurs, des parfums, de beaux yeux, un doux regard, tout cela ne réagit si fort sur les sens, qu'après avoir percé par quelque côté jusqu'à son cœur...*** » ***(Rousseau juge de Jean-Jacques.)*** Cette confidence insiste sur l'imagination et le penchant à la rêverie de Rousseau. Moins vif, moins véhément que Diderot, mais aussi moins robuste physiquement, son émotivité et sa nervosité se développeront au point d'atteindre une forme de délire. La timidité, qui le rend maladroit dans le monde, fait place à une exaltation, qui le plonge dans l'extase des chimères. Aux Charmettes, à l'Ermitage ou à l'île Saint-Pierre, la nature lui fait oublier les tourments physiques, les persécutions et les injustices. La sensibilité est donc à la fois source de déceptions et de joie.

Mais la sensibilité n'est pas le seul trait commun à Diderot et à Rousseau; il est remarquable que chez l'un et chez l'autre, elle coexiste

avec une raison qui la contrarie souvent, la met en accusation et parfois la condamne. Dans le ***Paradoxe sur le Comédien,*** Diderot, loin d'accorder la palme à l'homme sensible, le considère comme inférieur à l'homme raisonnable. Le poète de génie, tous les grands observateurs de la Nature contrôlent leurs nerfs, se méfient de leurs réactions spontanées et conservent un temps de réflexion avant de créer. Diderot est, lui aussi, cet homme raisonnable qui, froidement, juge les productions de son cœur « ***La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie... Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout.*** » Or, il ne s'agit pas d'une simple boutade, d'un aveu d'humilité, mais d'une opinion solidement établie. Aussi conscient de cette dualité, et ne voulant sacrifier ni la sensibilité à la raison, ni la raison à la sensibilité, il adopte dans ses œuvres la forme du dialogue, qui permet toutes les oppositions, toutes les contradictions.

Rousseau, de son côté, ne se perd pas toujours en rêveries. Il suffit de lire les ***Discours*** ou la ***Lettre à d'Alembert*** ou ***Le Contrat social*** pour constater combien il aime enchaîner des syllogismes. Il reconnaît d'ailleurs ce besoin qu'il a d'analyser, de réfuter, de convaincre après avoir rêvé : « ***Je suis sujet, par exemple, à deux dispositions principales qui changent assez constamment de huit en huit jours, et que j'appelle mes âmes hebdomadaires; par l'une je me trouve sagement fou, par l'autre follement sage...*** ».

Cette dualité de caractère dut rapprocher Diderot et Rousseau lorsqu'ils se fréquentèrent dans les cafés et dans les salons. Ils se sentaient différents des autres écrivains, vibrant devant des spectacles, qui laissaient les autres insensibles, mais jugeant eux-mêmes leurs effusions, faute de vouloir ou de pouvoir les contrôler. Ils avaient l'un et l'autre plus de flamme que de sens critique, en définitive, mais cette sensibilité, de sensorielle qu'elle était dans ses formes premières, devenait esthétique. C'est grâce à elle que Diderot et Rousseau se passionnaient pour la musique et la peinture, plus encore que pour la Philosophie. Evoquant la naissance de leur amitié, alors que ni l'un ni l'autre n'étaient encore célèbres, Rousseau écrit dans ***Les Confessions*** : « ***Diderot... était à peu près de mon âge. Il aimait la musique; il en savait la théorie; nous en parlions ensemble...*** ». Mais cette sensibilité fut aussi cause de leur rupture, car elle devenait vite chez Rousseau une susceptibilité ombrageuse, que ne comprenait guère Diderot, plus enflammé que délicat. Diderot sut utiliser sa sensibilité au mieux de sa création littéraire; Rousseau, sans doute par suite de la maladie, se laissa de plus en plus dominer par elle jusqu'aux lisières de la démence.

2. La vie. — Les vicissitudes de l'existence tantôt rapprochent, tantôt éloignent Rousseau de Diderot. En apparence, ils sont l'un et l'autre d'humble origine, puisqu'ils sont fils d'artisans. Mais Diderot est le fils d'un commerçant aisé, ayant de la fortune et de la considération; le père de Rousseau est pauvre et aventureux; il préfère la lecture ou les voyages au métier d'horloger. Alors qu'au foyer familial, Diderot voit chaque jour des exemples de conscience professionnelle et apprend à estimer les métiers manuels, Rousseau les considère comme un gagne-pain, dont il faut s'évader Diderot et Rousseau diffèrent également par leur éducation : le premier reçoit une éducation classique au collège des Jésuites de Langres, le second se forme comme il peut, au hasard des vagabondages ou des emplois, parfois grâce à de bons conseils comme chez le pasteur Lambercier. Aux Charmettes, sa curiosité intellectuelle lui fait découvrir les ***Vies*** de Plutarque,

les ***Essais*** de Montaigne, une foule de connaissances hétéroclites allant de la musique à la chimie, mais il lui manquera toujours une culture harmonieuse. Mais Diderot et Rousseau lorsqu'ils se rencontrent à Paris sont devenus tous deux des aventuriers. Diderot n'est plus le collégien pieux, rêvant d'entrer dans les ordres, mais un bohème, qui a rompu avec la religion et avec sa famille; il erre au Luxembourg en quête de leçons de mathématiques et de commandes de librairie, aussi mal en point que le neveu de Rameau; il vit d'expédients et fréquente les milieux populaires. Si Rousseau se lie avec une servante d'auberge, il épouse, lui, une lingère : « ***Il avait une Nanette,*** rappelle Rousseau, ***ainsi que j'avais une Thérèse : c'était entre nous une conformité de plus. Mais la différence était que ma Thérèse, aussi bien de figure que sa Nanette, avait une humeur douce et un caractère aimable, fait pour attacher un honnête homme; au lieu que la sienne, piegrièche et harangère, ne montrait rien aux yeux des autres, qui pût racheter la mauvaise éducation...*** ». Pressés de sortir de leur misère, l'esprit rempli de projets extravagants, ils s'efforcent d'abord de se faire une place dans les salons, de plaire aux mondains et de les étonner. Pour l'un comme pour l'autre, la gloire éclate d'un seul coup : La ***Lettre sur les aveugles,*** (1749) de Diderot provoque l'internement de son auteur au donjon de Vincennes, puis sa mise en résidence surveillée au château; il est désormais une victime de la tyrannie, un martyr de la Philosophie. Bientôt, la publication de l'***Encyclopédie*** allait faire de ce touche-à-tout l'un des chefs de « l'église philosophique ». On sait que le ***Discours sur les arts et les sciences*** de Rousseau découle des mêmes circonstances : c'est en allant voir Diderot à Vincennes que Rousseau reçut l'illumination du paradoxe, attitude encouragée par le prisonnier, qui ne trouvait pas que tout allait bien dans le meilleur des mondes possibles. Ainsi les deux amis non seulement conquièrent le succès presque en même temps, mais ils fixent leur attitude d'opposants à la civilisation de leur époque.

Mais la vie allait briser cette amitié de quinze ans. Qui eut raison de Rousseau, de Mme d'Epinay et de Diderot, il est bien difficile de le conjecturer. Mme de Vandeul, fille de Diderot, déclare que la cause de la rupture fut « ***un tripotage de société, où le diable n'entendrait rien*** ». Rousseau, outre l'intervention déplacée de Diderot dans son différend avec Mme d'Epinay, relève « ***une infatigable obstination*** » à le contrarier sur sa manière de vivre. C'est que, de plus en plus, Rousseau s'éloigne de la société et goûte la solitude, tandis que Diderot fréquente les salons. Le contraste entre la romanesque idylle de Rousseau et de Mme d'Houdetot, et l'intrigue de Diderot avec Mme de Puisieux souligne deux attitudes différentes devant la vie. A partir de 1762, Rousseau mène une existence errante en Suisse, en Angleterre et en France. Lorsqu'il réside rue Platrière, célèbre et pauvre, il trouve le meilleur réconfort dans les promenades qu'il fait avec Bernardin de Saint-Pierre. Diderot de son côté poursuit courageusement la publication de l'***Encyclopédie,*** fréquente le salon du baron d'Holbach, s'éprend de Sophie Volland; bientôt, il devient le correspondant attitré de Catherine de Russie et son invité (1773-1774).

A son retour, il termine sa vie par une vieillesse laborieuse, s'occupant d'algèbre et de mécanique : la vie de Diderot apparaît comme plus heureuse et plus facile que celle de Rousseau.

3. Les idées et les œuvres. — Il n'est pas question de comparer entre elles les différentes œuvres des deux écrivains, mais d'en dégager

les caractères essentiels. Tous deux sont des polygraphes, s'essaient dans les genres les plus divers et cherchent moins la perfection formelle que l'originalité de la pensée. Ce sont des « philosophes », puisqu'ils veulent réformer la société et combattre les abus. Tous deux se rencontrent parfois dans la critique de l'hypocrisie mondaine, de la vanité des nobles, dans l'amour de la Nature.

Cependant, à partir de 1757, les divergences latentes s'amplifient. Diderot s'accommode des plaisirs de la société et en profite de son mieux. il prêche la vertu, mais apprécie la bonne chère, les joyeux soupers, les discussions. L'***Encyclopédie*** célèbre l'avènement de la raison, le progrès des sciences et des techniques; c'est l'éloge du siècle et l'espoir d'un retour de l'âge d'or, grâce à l'action de la philosophie et de la science. Rousseau a beau participer à l'œuvre commune en écrivant les articles sur la musique, il prend une position contraire dans le ***Premier Discours***. Les Encyclopédistes applaudissent, mais affectent d'y voir un brillant sophisme. Or, non seulement Rousseau ne fait pas amende honorable, mais il récidive. La ***Lettre à d'Alembert*** démontre que l'attaque contre la société s'amplifie. Sans doute, Diderot ne donne pas tort aux critiques contre la tragédie, puisque lui-même entreprend de réformer la scène avec le ***drame sérieux***, mais il voit que le « citoyen de Genève » revendique son indépendance.

En effet, entre le matérialisme, parfois teinté de mélancolie, de Diderot, et le déisme exalté de Rousseau, il ne peut exister d'accord durable. Qu'aurait pu penser l'auteur de la ***Profession de foi du Vicaire savoyard*** s'il avait connu le ***Rêve de d'Alembert ?*** L'un voit dans la Nature un flux perpétuel, qui donne des formes diverses à une matière unique, qui ne distingue pas l'homme de l'animal ou de la plante. L'autre, de la contemplation de la Nature, s'élève à une extase religieuse et invoque le Grand Etre. L'athéisme et les sarcasmes de la « coterie holbachique » heurtaient les croyances les plus chères de Rousseau; la foi de celui-ci paraissait naïve aux philosophes.

CONCLUSION. — Les ressemblances entre Diderot et Rousseau sont moins profondes que les oppositions. La sensibilité de Diderot ne l'empêche pas de vivre pleinement, et parfois à la manière des héros de Rabelais. Rousseau, lui, a honte de vivre et se réfugie dans un monde imaginaire. Diderot croit dans le progrès matériel et dans les réformes de la société; Rousseau n'espère que dans la conversion de l'individu.

Les plus authentiques descendants de Diderot sont les romanciers naturalistes; les poètes romantiques se recommandent de Rousseau.

V. - Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Un « rêveur » ou un « esprit positif » ?

Estimant qu'en Rousseau « *l'imagination* » prévalait sur toutes les autres facultés ou même les « absorbait », Mme de Staël écrit : « *Il rêvait plutôt qu'il n'existait.* » Alain, au contraire, déclare qu'il n'a pris Rousseau « *nullement comme un rêveur, mais plutôt comme un esprit positif* ». Quelles réflexions vous suggère ce désaccord ?

INTRODUCTION. — De son vivant même, Jean-Jacques Rousseau a suscité des jugements contradictoires, les uns lui accordant la foi d'un apôtre prêchant un idéal nouveau, les autres le traitant de chimérique et d'impudent sophiste. Comment le rêve et l'esprit positif ont-ils pu coexister en lui, c'est la question que pose le désaccord des opinions de Mme de Staël et d'Alain.

EXPLICATION. — Mme de Staël a vécu sa jeunesse dans le salon de sa mère, Mme Necker, qui recevait tous les Encyclopédistes. Ceux-ci effarouchaient souvent la pieuse et chaste Mme Necker par leurs hardiesses matérialistes. La métaphysique, le rêve, autant de sottises à leurs yeux. La Philosophie, comme l'avait écrit Voltaire, consistait à donner des charrues au peuple et non à composer des livres. La future Mme de Staël reçut profondément cette empreinte positiviste, mais en même temps son imagination et sa sensibilité exaltées se tournaient vers Rousseau. Il lui apportait tout ce qui manquait à une société brillante, intelligente et humaine, mais desséchée par l'esprit. Aussi lui voua-t-elle un culte fervent.

La remarque d'Alain est plus surprenante. On sait combien celui-ci se moque des rhéteurs sans contact avec le réel, et on pouvait croire ce philosophe, si lucide et si proche de la vie, peu enclin à l'indulgence pour Rousseau. Or, on trouve dans les ***Propos de Littérature*** un vif éloge de ***La Nouvelle Héloïse,*** non pour son lyrisme, mais pour son caractère raisonnable : ***« Quelque chose de viril, en Julie comme en Saint-Preux; de la force d'esprit malgré tout. »*** C'est que Rousseau, après tant de romans libertins et cyniques, restaurait une psychologie, qui tenait compte à la fois du cœur et du corps, plus positive que le badinage lascif ou la cruauté sensuelle des ***Liaisons dangereuses.***

DISCUSSION. — Quelle sont les parts respectives du rêve et de l'esprit positif dans la vie et l'œuvre de Rousseau ?

1. « Il rêvait plus qu'il n'existait ». — Rousseau lui-même dans les *Confessions* et dans les *Rêveries d'un promeneur solitaire* a insisté sur son penchant pour le rêve, qui l'arrachait à la vie réelle et l'entraînait vers un univers imaginaire, dans un état proche de l'extase; son aversion pour la vie de société, sa joie à contempler la nature aboutissent à une méditation passionnée, où il reconstruit un monde conforme à ses chimères : *« Mon imagination ne laissait pas longtemps déserte la terre ainsi parée. Je la peuplais bientôt d'êtres selon mon cœur, et, chassant bien loin l'opinion, les préjugés, toutes les passions factices, je transportais dans ces asiles de la nature des hommes dignes de les habiter. » (Troisième Lettre à M. de Malesherbes).* Son père lui avait donné l'exemple d'une vie dominée par l'imagination : devant l'*Astrée* et les romans *précieux,* ni les obligations du métier, ni les devoirs du père de famille, ne comptaient. Rousseau connut les héros de roman avant les hommes : rien d'étonnant que ceux-ci l'aient déçu. Les lois, le culte, les liens mêmes de l'amour, lui semblent des obstacles à l'essor de l'imagination. Le réel, dans son imperfection, le laisse insatisfait. Il ne se reconnaît lui-même que dans la solitude, où rien ne heurte les constructions de son esprit, où aucune présence ne le trouble : *« Je me souviens qu'une fois Madame de Luxembourg me parlait, en raillant, d'un homme qui quittait sa maîtresse pour lui écrire. Je lui dis que j'aurais bien été cet homme-là... ».* C'est après avoir quitté Mme de Warens qu'il goûte le bonheur des Charmettes, après avoir rompu avec Mme d'Houdetot qu'il connaît la passion par l'intermédiaire de Julie et de Saint-Preux. Rousseau ne vit pas dans le présent : ou bien il imagine l'avenir, ou bien il reconstruit le passé par le souvenir. L'existence idéale pour lui, c'est de se laisser aller au fil de l'eau, au fond d'une barque, sur les flots calmes d'un lac.

Comment l'écrivain ne serait-il pas un citoyen d'Utopie ? Son *Premier Discours* abat le décor doré de la société pour prêcher la vertu des anciens temps, le second, dans une monarchie hiérarchisée, exalte l'égalité. Comme si aucun juriste, aucun pédagogue, n'avaient écrit avant lui, il édifie une cité idéale dans *Le Contrat social,* et un programme d'éducation à l'opposé des traditions universitaires dans l'*Emile*. Des disciples fanatiques entreprennent-ils d'élever leurs enfants à la mode d'Emile, Rousseau les blâme d'avoir voulu mettre en pratique une chimère. Non seulement *La Nouvelle Héloïse* transfigure l'aventure réelle, mais les *Confessions,* les *Rêveries,* quittent à chaque instant le domaine des faits pour celui du rêve. De là, l'enthousiasme de Mme de Staël et la réprobation de Joubert : *« La vie sans actions, toute en affections et en pensées demi-sensuelles; fainéantise à prétention... enfin, le gueux se chauffant au soleil et méprisant délicieusement le genre humain... »*

2. « Un esprit positif ». — Les contrastes ne manquent pas dans le caractère et les œuvres de Rousseau. Lui-même avait conscience des divergences entre son cœur et son esprit et se croyait unique par ses contradictions internes : *« Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus. Je crois n'être fait comme aucun de ceux qui existent. »* Ce rêveur, en effet, était en même temps très attaché aux petites réalités quotidiennes, organisant son

intérieur jusque dans les détails. Il ne dédaignait pas les bonnes tables, et il avait d'abord espéré faire son chemin à Paris dans le monde des salons. Le succès du ***Premier Discours*** lui révèle à lui-même son originalité, et, très logiquement, il en tire les conséquences : son rôle sera de prendre le contre-pied des idées reçues, et, sur les décombres d'un monde factice de jeter les fondations d'une société, qui cessera peu à peu d'être utopique pour entrer dans la réalité. Il discerne clairement l'action négative du rationalisme critique, et entend rendre l'espoir à ses contemporains. « ***Je vis,*** écrit-il sur lui-même dans ses ***Dialogues, que, dans ce siècle où la Philosophie ne fait que détruire, cet auteur seul édifiait avec solidité. Lui seul me parut montrer aux hommes la route du vrai bonheur en leur apprenant à distinguer l'homme de la nature de l'homme factice et fantastique que nos institutions et nos préjugés lui ont substitué.*** » Les éloquentes diatribes contre la civilisation, le conservatisme politique, l'incrédulité, ne sont que la préface à la restauration de valeurs éternelles :

a) ***Le sentiment de la nature.*** — Plus qu'aucun autre, Rousseau a enflammé le goût de la vie rustique. Lui-même, aux ***Charmettes,*** à l'***Ermitage,*** puis dans les haltes de sa vie errante, a aimé la vie simple et tranquille qu'on trouve seulement à la campagne. Le bonheur qu'il décrit dans ***La Nouvelle Héloïse*** est un bonheur réel, à la portée des nobles, qui préféraient les charmes de la Nature au luxe de Versailles et de Paris. Les rêves de Rousseau sont réalisés par les ***Sociétés d'agriculture,*** qui se multiplient, par les intendants disciples des Physiocrates, qui luttent contre les famines en organisant le marché du blé. La ***Vie de mon père*** de Rétif de La Bretonne montre que non seulement un noble comme M. de Wolmar, mais un paysan aisé peut mener une existence indépendante et digne, loin des villes.

b) ***Le sentiment religieux.*** — Au matérialisme et au scepticisme, Rousseau oppose les convictions qu'il puise dans son cœur devant le spectacle de la Nature. La ***Profession de foi du Vicaire savoyard,*** si elle indispose également le clergé catholique et les ministres calvinistes, ranime chez ceux qui s'éloignaient de toute religion une foi vague, mais ardente. De la croyance en Dieu, découlait la conscience, instinct divin, et par suite le respect d'une morale du sentiment. La vertu, l'amour, la famille sont exaltés, au lieu d'être tournés en dérision.

c) ***La formation de l'individu.*** — Rousseau ne se contente pas de condamner l'éducation livresque, il propose tout un système, dont les principes sont excellents, si les applications sont outrancières. Faire évoluer l'enseignement au rythme de la croissance physiologique, multiplier les leçons de chose, compléter le savoir intellectuel par l'apprentissage d'un métier manuel répondait au besoin, toujours actuel, de combler le fossé entre l'enseignement et la vie. Les paradoxes de l'***Emile*** ont pris place dans la pédagogie moderne.

d) ***L'organisation politique.*** — Les doctrines politiques exposées dans le ***Second Discours*** et dans ***Le Contrat social*** parurent extravagantes en leur temps. Il pouvait sembler impertinent qu'un autodidacte comme Rousseau se permît de rivaliser avec un juriste consommé comme Montesquieu. Et il est vrai que ***Le Contrat social*** n'est pas une étude positive des législations comme ***L'Esprit des lois,*** mais cette construction abstraite contient

J.-J. Rousseau à l'Ile Saint-Pierre (cl. Giraudon).

les principes essentiels, d'où sont issues les démocraties modernes : le rejet d'un pouvoir de droit divin, la volonté générale guidant l'action du gouvernement, les relations entre les citoyens établies par contrat, selon leur utilité et non pas en fonction de leur naissance ou de leur richesse, le droit à la propriété subordonné aux intérêts supérieurs de l'Etat.

Sans doute, Rousseau n'a pas tiré de lui-même tous ces principes, et il n'est pas difficile de trouver ses modèles. Mais de ses lectures hâtives et désordonnées, il a su former un corps de doctrine, qui étonna par sa cohésion. Son art lui-même était ***positif*** par un curieux mélange d'éloquence et de simplicité. L'œuvre littéraire n'était plus séparée des indications concrètes et familières, qui donnent une apparence de vérité, même dans la fiction. Le rêve pour s'épanouir n'avait plus besoin de la Perse ou de l'Eldorado : il lui suffisait des coteaux de Sèvres, où Jean-Jacques herborisait en compagnie de Bernardin.

CONCLUSION. — Le ***rêve*** et l'***esprit positif*** non seulement ne se sont pas combattus dans l'œuvre de Rousseau, mais se sont épaulés : le rêve lui a permis de voir au-delà des horizons bornés de la vie mondaine, et de découvrir le sentiment dans tous les domaines : l'esprit positif l'a fait souvent redescendre du pays des chimères aux besoins les plus impérieux de l'homme. Aussi n'est-il pas paradoxal de conclure avec cette remarque de l'*Emile* : ***« Mes raisonnements sont moins fondés sur des principes que sur des faits. »***

Le « citoyen » jugé par le roi.

Que pensez-vous de cette opinion de Frédéric II sur Jean-Jacques Rousseau ?

« Je crois que votre Rousseau a manqué sa vocation; il était sans doute né pour devenir un fameux cénobite, un Père du désert, célèbre par ses austérités et ses macérations, un stylite. Il aurait fait des miracles, il serait devenu un saint... mais à présent il ne sera regardé qu'en qualité de philosophe singulier, qui ressuscite après deux mille ans la secte de Diogène. Ce n'est pas la peine de brouter l'herbe, ni de se brouiller avec tous les philosophes ses contemporains... »

(A Mylord Mareschal, 1er septembre 1762.)

INTRODUCTION. — La culture française au XVIIIe siècle se répand dans toute l'Europe. Frédéric II en est imprégné dès sa jeunesse, et même lorsqu'il se consacre aux affaires de l'Etat, il continue à suivre de près la vie littéraire française. Tout le mouvement philosophique l'intéresse et il en parle avec une sympathie parfois teintée d'ironie. Il est donc curieux de connaître l'opinion du roi de Prusse sur le ***« citoyen de Genève »***.

EXPLICATION. — Ce jugement est extrait d'une lettre à Milord Mareschal, gouverneur du canton de Neufchâtel, où Rousseau venait de

se réfugier. Après la condamnation de l'*Emile* (1762), Rousseau, décrété de prise de corps, gagne la Suisse, mais comme le Consistoire de Genève lui est aussi hostile que le Parlement de Paris, il s'installe à Môtiers-Travers, possession du roi de Prusse. Frédéric II commence par secourir le philosophe en détresse : « ***Il faut soulager ce pauvre malheureux, qui ne pêche que pour avoir des opinions singulières, mais qu'il croit bonnes.*** » Tout naturellement, il en vient à confronter ses conceptions de la vie avec celles de Rousseau. Avec franchise, Frédéric II fait profession d'Epicurisme : « ***Pourquoi renoncer aux agréments de la vie, quand on en peut jouir ? La véritable Philosophie, ce me semble, est celle qui, sans interdire l'usage, se contente à condamner l'abus.*** » On croirait entendre le programme du *Mondain* de Voltaire ! Aussi les critiques contre Rousseau et ses disciples ne tardent pas. Le retour à la vie naturelle, les attaques contre la civilisation raffinée du XVIIIe siècle choquent le roi par leur outrance : « ***Il est plaisant*** (c'est-à-dire ridicule) ***qu'on nous débite que nous sommes tous égaux, et que par conséquent nous devons vivre comme des sauvages, sans lois, sans société et sans police, que les beaux-arts ont nui aux mœurs et autres paradoxes aussi peu soutenables.*** » Après avoir ainsi exécuté les discours sur ***les arts et les sciences,*** sur ***l'origine de l'inégalité, Le Contrat social*** et l'***Emile,*** Frédéric II imagine Rousseau en dehors de son temps. Son portrait se divise en deux parties : la première, en apparence favorable, évoque Rousseau en ermite, en « ***Père du Désert*** »; la seconde insiste sur le caractère anachronique du rôle qu'il joue. Pourquoi ressusciter le cynique Diogène dans un siècle où tant de ***Philosophes*** s'accommodent des palais royaux ? Sans doute le roi se souvient-il de la légendaire rencontre de Diogène et d'Alexandre, et redoute-t-il que Rousseau repousse son aide aussi brutalement que le philosophe antique. Tout en reconnaissant que Rousseau est sincère, il ne peut s'empêcher de le juger ***singulier,*** et de penser qu'il se complaît à faire l'extravagant. Enfin, reproche plus grave : Rousseau est un faux ami, un ingrat qui se « ***brouille*** » non seulement avec les princes, les curés et les pasteurs, mais encore avec « ***tous les philosophes*** ». Frédéric II est au courant de la rupture entre Rousseau, d'Alembert et la « coterie holbachique » (1759), de la fin de son amitié pour Diderot, de l'hostilité qui l'oppose désormais à Mme d'Epinay. Ne parlons pas même de Voltaire : depuis le ***Premier Discours,*** les deux hommes n'ont cessé de s'éloigner l'un de l'autre. Frédéric II est tout entier du côté de Voltaire, dont il reprend même certaines expressions comiques : « ***Il prend envie de marcher à quatre pattes, quand on lit votre ouvrage*** », plaisantait Voltaire, en répondant à Rousseau. Frédéric II, plus rudement déclare : « ***Il*** (Rousseau) ***ne me persuaderait jamais à brouter l'herbe et à marcher à quatre pattes.*** » Assurément, il a pris trop de peine pour faire de Sans-Souci un paradis terrestre pour qu'il se renie et simule une hypocrite sauvagerie. Le Philosophe se souvient du Roi.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Rousseau a-t-il « ***manqué sa vocation*** » ?

1. Part de vérité. — Que Jean-Jacques Rousseau se soit singularisé, et qu'il ait pris plaisir à le faire, est évident. Dès l'enfance, il se sent autre orphelin de mère, pauvre, ce fils d'artisan chimérique et instable n'est formé, ni dans une famille, ni dans un collège. Ses divers apprentissages, ses fugues, son inquiétude religieuse font de sa jeunesse une décevante succession d'aventures. Alors que Voltaire et Diderot dans l'agitation de

leur carrière conservent les habitudes de la bourgeoisie, Rousseau sera toujours un déclassé, dans les salons mondains comme dans les milieux populaires. Cette impression d'isolement est exacerbée par une sensibilité maladive et des troubles physiologiques gênants en société. Le succès du ***Premier Discours,*** celui du ***Devin du village,*** qui lui ouvraient tous les salons et lui assuraient une facile carrière dans les Lettres, sont au contraire l'occasion d'une rupture spectaculaire avec le monde : Rousseau refuse d'être présenté au roi, entend vivre en copiant de la musique, abandonne toute élégance, vend sa montre. Il veut régler ses mœurs sur ses principes, et démontrer qu'en plein XVIIIe siècle, un véritable philosophe peut mettre la vertu à l'abri de la corruption de la société. Il préfère l'***Ermitage,*** petite maison isolée dans les bois, au château de la Chevrette, les promenades solitaires dans la Nature, où son âme s'exalte, aux conversations de salon, où son esprit, trop lent, s'essoufle à suivre le train. De là, la stupéfaction et l'incompréhension des Encyclopédistes, qui, après avoir cru à une originalité de surface et à des paradoxes sans conséquence, doivent admettre qu'ils ont en Rousseau un adversaire convaincu du progrès matériel, et un déiste, dont le spiritualisme religieux trouve les raisons de croire dans la Nature.

Mais cet apôtre de la vertu est aussi un caractère difficile. Le XVIIIe siècle, si indulgent pour les mœurs, si sceptique en amour, a le culte de l'amitié. Frédéric II partage l'indignation de Voltaire, de Diderot, de Mme Du Deffand, de Mme d'Epinay à l'égard de l'ingratitude de Rousseau, et des contradictions entre ses principes et sa conduite. Dans les ***Confessions,*** il avoue lui-même son ingratitude envers ses premiers protecteurs. Ses premiers amis à Paris, Grimm et Diderot deviennent des ennemis. Mme d'Epinay l'héberge, le protège et il se sépare d'elle brutalement. Après 1762, la susceptibilité de Rousseau se transforme peu à peu en folie de la persécution. Avec ses nouveaux hôtes, ce sont des effusions, puis des soupçons, enfin la brouille. Une exception : il trouve dans Bernardin de Saint-Pierre une sensibilité égale à la sienne; ces deux « écorchés » se réconfortent dans un commun amour de la Nature.

2. Réserves. — Il faut se garder de prendre à la lettre l'amusante comparaison de Frédéric II. Rousseau n'est pas misanthrope au point de s'enfuir au désert et de passer sa vie sur une colonne, comme saint Siméon. Il préfère la campagne à la ville, la retraite dans la Nature à l'agitation des cafés et des salons, mais cette solitude est relative. A l'***Ermitage,*** il reçoit des visites, il est reçu lui-même au château de la Chevrette; même à l'île Saint-Pierre, toutes ses journées ne se passent pas dans le fond d'une barque au fil de l'eau. Son idéal, c'est la petite maison aux contrevents verts, entourée d'un verger. Il n'a d'ailleurs jamais prétendu ramener ses contemporains à l'âge de pierre, ni à l'état de nature. Lorsque des admirateurs appliquent ponctuellement les paradoxes de l'***Emile*** et font vivre leurs enfants dans les bois, en vrais sauvages, Rousseau est le premier à s'indigner de leur stupidité. Le genre de vie le plus conforme à sa philosophie, c'est celui que Julie et M. de Wolmar mènent dans une belle propriété de campagne, réunissant l'utile et l'agréable. Le rêve de nombreux Parisiens d'aujourd'hui est-il si différent ? Rousseau est étranger au luxe des Cours, il s'accommode d'un intérieur modeste, mais ce n'est pas là une austérité exceptionnelle. Le ménage de Diderot n'est guère mieux monté que le sien. Les ***macérations*** n'auraient pas convenu à son

tempérament sensuel, qui ne dédaigne pas la bonne chère. Rousseau n'est pas plus un ***cénobite*** qu'un sybarite. Certes, il trouve Dieu dans la Nature, mais il y trouve d'abord son propre plaisir, une jouissance physique, qui le comble d'aise. La Nature, qu'elle soit montagne, lac ou campagne, lui donne l'épanouissement de son être, non ce détachement, qu'y cherchent les véritables solitaires.

D'autre part, si Rousseau ***se brouille avec tous les Philosophes,*** il conserve de nombreux amis parmi les gens du monde, surtout chez les femmes. Toute sa vie, malgré ses bizarreries, il sera aimé, parfois même adulé. Même après sa brouille avec Mme d'Epinay, de grandes dames l'accueillent et lui écrivent, La maréchale de Luxembourg lui offre l'hospitalité et le soigne. Le directeur de la Librairie, M. de Malesherbes, met en sûreté ses manuscrits et évite bien des persécutions, le prince de Conti le reçoit et lui reste fidèle. C'est seulement après 1760 que l'humeur de Rousseau rend tout commerce avec lui bien précaire. Milord Maréchal en fait l'épreuve. Après l'avoir comblé d'attentions et de services, lui avoir ménagé un refuge en Angleterre, il cesse toute relation avec Rousseau lorsque celui-ci rompt avec Hume. Rousseau n'est donc pas un ingrat, mais un inquiet, capable de voir clair dans ses propres sentiments.

CONCLUSION. — L'opinion de Frédéric II est remarquable de lucidité. Les défauts de l'homme et du philosophe sont relevés avec pénétration, mais en les exagérant. Malgré son orgueil, Rousseau ne prétendait être ni un saint, ni un Diogène. Ce jugement est cependant incomplet, puisqu'il néglige tout l'apport de l'écrivain, ce retour au sentiment dont le siècle avait tant besoin. Comment un chef d'Etat aurait-il pu prendre à son compte l'individualisme d'un apatride, toujours en faute au regard de la société ? Il est même surprenant que le roi ne suspecte pas la sincérite du « citoyen ».

VI. - Condorcet (1743-1794).

Le sentiment de l'humanité.

Vous expliquerez, discuterez et commenterez la définition suivante de l'esprit philosophique par Condorcet :

« Le sentiment de l'humanité, c'est-à-dire, celui d'une compassion tendre, active, pour tous les maux qui affligent l'espèce humaine, d'une horreur pour tout ce qui, dans les institutions publiques, dans les actes du gouvernement, dans les actions privées, ajoutait des douleurs nouvelles aux douleurs inévitables de la nature; ce sentiment d'humanité était une conséquence naturelle de ces principes. »

INTRODUCTION. — Le *Tableau historique de l'esprit humain* est écrit peu de temps avant la mort tragique de Condorcet (1794), en pleine tourmente révolutionnaire. Condorcet s'est rendu illustre comme mathématicien; devenu secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, il s'est penché sur les problèmes philosophiques, publiant les œuvres des deux adversaires, Pascal et Voltaire. Député en 1791, président de l'Assemblée législative, il est victime de la dictature jacobine et s'empoisonne pour éviter la guillotine. Condorcet a donc été un témoin et un acteur de la lutte philosophique; alors même qu'il va succomber sous les attaques des disciples de Rousseau, il ne renie pas son idéal.

EXPLICATION. — D'ordinaire, on fait de la *raison* l'essentiel de l'esprit philosophique. Or, dans ce passage, Condorcet insiste surtout sur l'aspect sentimental de la croisade philosophique. En qualité de savant, il n'ignore nullement que les efforts de Fontenelle et de ses successeurs ont substitué le culte du fait au principe d'autorité et développé la méthode expérimentale dans les différentes branches de la science. Il sait que la raison est le *seul instrument qui nous ait été donné pour reconnaître la vérité*. Mais c'est la transformation du philosophe en citoyen qu'il veut mettre en évidence : Les philosophes modernes sont moins occupés à *approfondir la vérité qu'à la répandre*. C'est donc leur cœur plus encore que leur raison, qui les fait agir par une *compassion tendre, active*. Pourquoi l'épithète *tendre* vient-elle s'ajouter à *compassion ?* Sans doute pour distinguer l'altruisme du Philosophe du XVIIIe siècle du stoïcisme antique. Sénèque, Marc-Aurèle, ont souvent rappelé l'égalité des hommes devant la maladie, la pauvreté ou la mort, mais ce sentiment d'humanité s'accompagne de

fermeté. L'homme du XVIIIe siècle a une sensibilité plus vive; comme Diderot ou Rousseau, il s'enthousiasme ou s'indigne devant le vice ou la vertu; la destinée de l'homme, sa fragilité devant la force inexorable de la Nature, le remplissent de pitié. Mais il ne se contente pas d'exprimer une vaine sympathie; sa solidarité est active; il veut secourir la misère de l'homme en écartant la superstition; son œuvre sera donc un combat perpétuel contre l'ignorance et la tradition. Ainsi, comme un nouveau Lucrèce, il délivrera ses contemporains des paniques causées par la crainte des dieux; la Physique lui expliquera le monde comme un mécanisme, la Médecine lui apprendra à prévenir la maladie par la vaccination, etc. Dans la pluralité des mondes, l'homme ne se croira plus le roi de la Création, mais il ne gémira pas non plus comme l'esclave de la fatalité.

Mais la Nature n'est pas seule à affliger les hommes : selon l'adage fameux, ceux-ci sont souvent des loups les uns pour les autres. Les ***institutions publiques,*** au lieu d'être fondées sur le droit naturel et sur la raison, reposent sur la loi du plus fort. ***Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres,*** a déclaré Diderot. Les coutumes venues des âges révolus, la religion établie sur la révélation et non sur la raison, une législation incohérente, ont donné lieu à des castes privilégiées, que le Philosophe ne cesse de critiquer par tous les moyens. Non seulement les institutions sont mauvaises par elles-mêmes, mais elles ne sont pas respectées; les abus de pouvoir du gouvernement comme les ***Lettres de cachet*** privent les citoyens de toute sécurité et de toute liberté effective. Inévitablement, les ***actions privées*** sont, comme celles du gouvernement, soumises à l'arbitraire et à la force. Le Philosophe, libre de tout préjugé, dévoile l'hypocrisie sociale, dénonce les abus, intervient pour sauver les victimes, ou au moins les réhabiliter. Loin d'être un métaphysicien, c'est un homme d'action et un réformateur, qui prend ***pour cri de guerre, raison, tolérance, humanité.***

DISCUSSION. — Dans quelle mesure les œuvres des grands « Philosophes » du XVIIIe siècle justifient-elles le panégyrique de Condorcet ?

1. Part de vérité. — Il est exact que Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, entre autres, n'ont pas poursuivi une vérité abstraite, mais qu'ils ont témoigné de la sympathie pour ***l'espèce humaine :*** Montesquieu proclame que le but de ***L'Esprit des lois*** est de faire comprendre à chaque citoyen la raison d'être des institutions de sa patrie, et par suite, de le rendre plus heureux. Voltaire, dont on connaît l'ironie plus que la tendresse, s'émeut lorsque Lisbonne est détruite par un tremblement de terre, et accuse la Providence; Rousseau, surtout, se penche sur le sort de l'homme déshérité, victime des préjugés sociaux, de la pauvreté, etc. Les uns et les autres ont voulu faire œuvre utile. Voltaire ne cesse d'affirmer que la véritable Philosophie est dans l'action; il en donne la preuve non seulement par les multiples attaques contre le régime, par ses interventions judiciaires, mais encore par l'organisation de son domaine de Ferney. Ce village prospère est la démonstration irréfutable que, si les Philosophes étaient rois, les hommes pourraient mieux jouir de leur existence terrestre. Rousseau, lui aussi, agit, mais plutôt à l'intérieur de chacun de ses lecteurs. En dévoilant le caractère factice de la civilisation, en ranimant le sentiment religieux, la vertu, l'amour des enfants, il fait retrouver les sources du bonheur, que l'esprit avait desséchées. ***La Nouvelle Héloïse*** propose un

idéal de vie aussi accessible que la prospérité matérielle de Ferney, L'*Encyclopédie,* enfin, fait espérer un progrès indéfini dans la technique et, par suite, une libération à l'égard des contraintes naturelles. Les premières conséquences de cet esprit philosophique seront les réformes de Turgot, la suppression de la torture, du servage avant même la réunion des Etats généraux et la mise en marche de la Révolution.

2. Réserves. — Les « Philosophes » n'ont pas toujours été des philanthropes désintéressés. Combien de contradictions entre les écrits et les actes, peut-on relever chez Voltaire et chez Rousseau ! Quelle part la rancune, l'intérêt, la vanité, ont tenue dans leur attitude philosophique ? La longue et véhémente querelle de Voltaire et de Rousseau indique assez que la « compassion » pour l'humanité en général n'excluait pas les haines particulières. Une partie des attaques contre Fréron et Lefranc de Pompignan, est tout à fait injuste. Le ***fanatisme*** est aussi répandu dans « l'église philosophique » que chez les partisans de l'autorité.

Mais il y a plus grave que ces faiblesses humaines : Le ***sentiment d'humanité*** pouvait s'exprimer autrement que par la destruction des fondements de l'Etat et de l'Eglise. En déconsidérant l'autorité, en généralisant les griefs légitimes, en opposant à l'ordre social les impulsions d'une morale individuelle, ils préparaient les excès révolutionnaires. Condorcet fit lui-même la sinistre expérience de la tyrannie d'un gouvernement d'assemblée. La société du XVIIIe siècle, malgré les défauts évidents et un besoin de réformes, apportait sans doute bien des satisfactions, puisqu'elle inspirait tant de nostalgie à Talleyrand et qu'elle faisait encore rêver Paul Valéry au XXe siècle. Il manquait un principe surnaturel pour animer le cri de guerre, ***raison, tolérance, humanité*** et le transformer en élan d'amour. Chateaubriand, qui fut Voltairien dans sa jeunesse, le note avec force : ***Un écrivain qui refuse de croire en un Dieu auteur de l'Univers et juge des hommes dont il a fait l'âme immortelle, bannit d'abord l'infini de ses ouvrages.*** Incapables eux-mêmes de pratiquer une sagesse tout humaine, les « Philosophes » pouvaient-ils espérer que leurs disciples auraient la modération et le désintéressement nécessaires pour les faire entrer dans les mœurs publiques ?

CONCLUSION. — Condorcet a bien compris l'idéal réformateur qui rassemblait les ***Philosophes*** du XVIIIe siècle; il a partagé leurs espoirs et leurs illusions, mais il n'a pas vu l'étroitesse de leurs conceptions. La génération suivante, celle des Romantiques, voudra, elle aussi, secourir les maux des hommes par des moyens tout différents. L'éloge des ***Philosophes*** n'est donc pas un portrait complet. Il fait trop facilement abstraction des lacunes et des préjugés qui restreignent un idéal généreux, auquel tout homme souscrit.

XIXe SIÈCLE

MÉDITATIONS
POÉTIQUES

PAR ALPHONSE DE LAMARTINE

18e Edition.

Paris,

CHARLES GOSSELIN, LIBRAIRE

de S. A. R. Mgr le DUC DE BORDEAUX.

1830.

I. - Sujets généraux

Classicisme et Romantisme.

Que pensez-vous de ce parallèle ?

« Le classicisme nous émeut des « mêmes choses qui ont mis autrefois la Grèce en larmes » ... Le romantique chérit ce qui change, ce qui est unique en son genre, et d'un moment : « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois »; le classique chérit ce qu'on voit toujours.

(P. Moreau, *Le Classicisme des Romantiques.)*

INTRODUCTION. — La plupart des parallèles concernant le Classicisme et le Romantisme opposent le respect des règles dans la première école, à l'ivresse de la liberté dans la seconde. Cependant, des divergences plus profondes, et portant sur l'objet même de l'art, les séparent, si on en croit la remarque de M. P. Moreau : ***« Le Classicisme nous émeut... ce qu'on voit toujours. »***

EXPLICATION. — Cette comparaison, extraite d'un ouvrage au titre antithétique, ***Le Classicisme des Romantiques,*** n'entend pas être un jugement de valeur, condamnant le Romantisme au bénéfice du Classicisme, mais l'examen d'une différence fondamentale, qui explique toutes les autres. Les deux écoles, remarque M. Moreau, ont fait leur révolution au nom de la vérité, mais ***« est-ce la même vérité ? »*** La vérité préconisée par le Classique est limitée par le vraisemblable, notion confuse, mais impérieuse, à une époque où les salons imposent leur goût. Cette vérité, qui n'exclut pas les réactions de la sensibilité individuelle, leur préfère néanmoins les passions et les sentiments indépendants du lieu et de l'époque. Les Classiques reprennent les sujets qui ont été traités par les Anciens, moins par fétichisme pour les Grecs et les Romains, que parce que ceux-ci, ayant peint la nature humaine dans sa généralité, ils ont l'espoir, en les imitant, de défier comme eux les siècles. Andromaque, qui a fait pleurer les contemporains de Périclès écoutant l'***Iliade,*** fait encore pleurer les courtisans de Louis XIV. Le rôle de l'écrivain n'est pas d'inventer un sujet extraordinaire, mais de mieux observer la nature humaine et de la dépeindre avec le plus d'exactitude possible. Ce mérite des Classiques de l'Antiquité, ou des temps modernes, Boileau, au terme de sa carrière, l'a parfaitement défini : ***« Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante, extraordinaire ? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir. C'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. »*** ***(Préface de*** 1701). La

---

Frontispice des « Méditations poétiques » (cl. Giraudon).

conséquence de cette communion des siècles et des nations dans la Beauté, c'est que la tradition est la source de tous les arts : « ***Pouvez-vous ne pas convenir,*** demande Boileau à Perrault, ***que ce sont Sophocle et Euripide qui ont formé M. Racine ? Pouvez-vous ne pas avouer que c'est dans Plaute et dans Térence que Molière a appris les plus grandes finesses de son art ?*** » (1700). Un siècle et demi plus tard, alors que le Romantisme jette ses derniers feux, Sainte-Beuve exhorte les étudiants de l'Ecole Normale Supérieure à honorer cette tradition, qui nous rattache aux chefs-d'œuvre les plus lointains : « ***Descendants des Romains, ou du moins enfants d'adoption de la race latine, cette race initiée elle-même au culte du Beau par les Grecs, nous avons à embrasser, à comprendre, à ne jamais déserter l'héritage de ces maîtres.*** » Ainsi, le caractère distinctif du Classicisme, c'est la recherche d'un absolu indépendant des particularités secondaires.

Pour définir le romantisme, M. P. Moreau se réfère au vers célèbre de Vigny : « ***Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.*** » En face de la Nature immortelle et impassible, le poète dresse la créature éphémère, dont la fragilité émeut sa pitié. Il veut, comme Faust, fixer à jamais l'instant unique, l'être exceptionnel, le sentiment ineffable. L'artiste romantique est, lui aussi, amoureux de tout ce qui est singulier, différent des autres. Le but de l'Art n'est pas le Beau, mais le « ***caractéristique*** », affirme Hugo dans la ***Préface de « Cromwell »***. C'est pourquoi, conclut M. Moreau, le terme qui rend compte de la diversité romantique est : **relatif.** Relatif au Moi, à l'esprit d'une Nation, à une époque, à une forme de pittoresque, etc. Cette dépendance est son attrait pour certains; pour d'autres, sa faiblesse.

DISCUSSION. — La différence entre le Classicisme et le Romantisme est-elle aussi tranchée qu'entre l'Absolu et le Relatif ?

1. Réserves. — Si les Classiques croient à un Beau universel, et par suite à la légitimité des ***Arts poétiques,*** qu'ils soient d'Horace ou de Boileau, cette beauté n'est pas complètement indépendante. Les précurseurs du Romantisme, Lessing, Schlegel, Mme de Staël, Chateaubriand, ont relevé tout ce qui sépare la littérature antique de celle du XVIIe siècle. Les héroïnes de Racine sont plus proches des femmes qu'il a aimées que des personnages de Sophocle et d'Euripide. Voltaire, de son côté, souligne les différences de structure entre le drame antique et la tragédie française : d'un côté un chœur, de l'autre une conversation en cinq actes. Les Classiques eux-mêmes savent fort bien qu'ils transforment ce qu'ils imitent. Que sont les « bienséances », sinon l'adaptation du vrai au goût du public, goût qui évolue selon les milieux et les époques ? La Fontaine s'excuse de ne pas reproduire l'extrême brièveté de Phèdre, mais il est visible qu'il est heureux de prendre des libertés à l'égard de l'apologue, et de faire une œuvre originale, capable d'intéresser les meilleurs esprits de son temps. Chateaubriand, l'un des premiers, discerne dans Andromaque, Iphigénie et Phèdre des âmes chrétiennes dans un corps antique. Le théâtre de Molière n'est-il pas considéré comme le tableau de son siècle ? La littérature est toujours, en un certain sens, l'expression d'une société.

Les Romantiques ont déclaré la guerre au Beau Absolu, opposé la liberté de l'inspiration aux contraintes de l'art, abaissé l'harmonie devant les effets de contraste, rejeté l'imitation des Anciens et puisé dans les

sources nationales et étrangères, c'est vrai. Mais les plus grands d'entre eux n'ont-ils pas rêvé de survivre à leur temps et d'atteindre la perfection ? La ***Préface de « Cromwell »,*** malgré son caractère de manifeste, s'efforce de démontrer la permanence du Romantisme, sa conformité à la nature humaine. Il s'en faut de peu qu'elle n'annexe comme ancêtres de la nouvelle école Corneille et Molière, à défaut de Racine, vraiment trop « ***régulier*** ». Leur vérité est elle-même soumise aux impératifs de l'art et échappe en grande partie aux fantaisies individuelles : « ***Dans l'art,*** affirme Hugo, ***quelle que soit la hauteur du vrai, le beau est supérieur. Le vrai est relatif, le beau est absolu. Le vrai est terrestre, le beau est céleste...*** » ***(William Shakespeare.)*** Boileau renierait-il un tel principe ? Les chefs-d'œuvre romantiques ne manquent d'ailleurs pas de cette universalité voulue par les Classiques. Les lecteurs de tous les pays d'Europe se sont reconnus dans les plaintes de René et d'Elvire; la ***Tristesse d'Olympio,*** si étroitement liée à un épisode de la vie d'Hugo, emporte le lecteur bien au-delà de l'anecdote biographique. Dans ***La Maison du berger,*** le relatif, l'aventure personnelle de Vigny, disparaît complètement devant le pathétique tableau de la condition humaine. Sans doute, peu d'œuvres parviennent à cette beauté souveraine, mais qu'importent les ouvrages mineurs ? La littérature du XVIIe siècle a, tout comme celle du XIXe, un nombre considérable de laissés pour compte. Les chantres et les chanoines du ***Lutrin*** s'en servent comme projectiles, emploi aussi peu reluisant que celui des manuscrits des ***Durand*** et ***Dupont*** romantiques. Les ratés ne datent pas d'hier.

2. Approbation. — Ces objections n'amoindrissent pas la portée du parallèle. Alors que les Classiques, même lorsqu'ils suivent des genres différents, se reconnaissent par des principes communs et, par cet accord, fondent ce qu'on a pu appeler une « ***école*** », les Romantiques, dès qu'ils n'attaquent plus le Classicisme, se dispersent, suivent les caprices de leur imagination ou de la mode littéraire. Musset, dans les ***Lettres de Dupuis et Cotonet*** (1836-1837), se divertit de l'embarras où sont les bourgeois de la Ferté-sous-Jouarre pour donner une définition stable du romantisme. Est-ce l'amour du Moyen Age, l' « ***alliance du fou et du sérieux*** », la poésie venue d'Allemagne ou d'Angleterre, le « ***genre intime*** » ou l' « ***humanitairerie*** » ? En désespoir de cause, les amateurs de romantisme acceptent l'explication suivante : ***le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui embaume et l'oiseau qui vole...*** ». Aussi, dans le domaine lyrique, le romantisme a-t-il triomphé. « ***En s'en tenant à la rénovation lyrique,*** constate Sainte-Beuve, ***il est difficile de ne pas convenir que celle-ci a fini par avoir gain de cause et par réussir. Il paraît généralement accordé aujourd'hui que l'école moderne a étendu ou renouvelé la poésie dans les divers modes et genres de l'inspiration libre et personnelle.*** » Dans une période politique fort instable, le poète romantique est devenu le porte-parole des courants successifs. Les recueils de Victor Hugo reflètent ce changement, les hésitations et les transformations de l'auteur, dont l'attitude ne se stabilisera qu'après l'exil. Il en est de même pour l'art descriptif, qui abandonne l'ordonnance gréco-latine pour l'exubérance gothique et l'exotisme pittoresque. L'écrivain dans ce domaine devance souvent le peintre et annonce l'impressionnisme par sa palette aux couleurs variées ainsi que par la juxtaposition de sensations visuelles et de sentiments. La couleur triomphe de la ligne et par son éclat enchante l'âme. Variant au gré des saisons et des heures, de la dispo-

sition de l'artiste, elle caractérise l'aspect fugitif de l'existence. Chez les Classiques, l'homme est distinct de la Nature, chez les Romantiques, il en dépend, il lui est « relatif ».

CONCLUSION. — De cette différence, il résulte que le classique est plus durable, le romantique plus instable et précaire; mais les chefs-d'œuvre de l'une et l'autre école sont moins éloignés les uns des autres que les **arts poétiques** et les manifestes provocants ne le feraient croire. Si, comme l'a dit Baudelaire, toute grande œuvre comporte une part d'éternité et une part de modernité, l'absolu et le relatif s'y rencontrent et s'y associent sans se heurter. L'âme moderne est née de cette fusion, qui a pris sa lucidité au classicisme, et son inquiétude au romantisme.

Les Romantiques contre le XVIIIe siècle.

Que pensez-vous de cette remarque de Paul Valéry ?

« Les romantiques s'élevaient contre le XVIIIe siècle bien plus que contre le XVIIe, et accusaient aisément d'avoir été superficiels des hommes infiniment plus instruits, plus curieux de faits et d'idées, plus inquiets de précision et de pensée à grande échelle qu'ils ne le furent jamais eux-mêmes. »

(Situation de Baudelaire.)

INTRODUCTION. — Etudiant la situation de Baudelaire dans l'évolution poétique du XIXe siècle, Paul Valéry met en lumière les oppositions successives d'école à école. Baudelaire, pour être lui-même, renie ses origines romantiques; les romantiques eux-mêmes s'étaient révoltés contre les Classiques, surtout contre les Classiques attardés du XVIIIe siècle :

« Les Romantiques s'élevaient... jamais eux-mêmes. »

EXPLICATION. — Trois idées d'importance inégale se dégagent de cette remarque :

1° Les Romantiques sont surtout hostiles au XVIIIe siècle;

2° Ils reprochent à leurs devanciers d'avoir été une génération légère;

3° En réalité, les hommes légers du XVIIIe sont plus profonds que les graves poètes romantiques.

1. Le Romantisme opposé au XVIIIe siècle. — Il est naturel que la génération de 1830 critique vivement celle qui précéda la Révolution. Si, dans le domaine des idées, le XVIIIe siècle apporte une transformation profonde, faisant progresser la science à pas de géant et bouleversant les traditions religieuses et politiques, il reste attaché aux doctrines du XVIIe siècle dans les genres dramatiques et en poésie. L'*Art poétique* de **Boileau** régente le Parnasse plus strictement qu'à la fin du XVIIe siècle. L'autorité de **Racine** et de **Molière** intimide leurs successeurs. Autant de raisons pour que les Romantiques protestent. **Chateaubriand** reproche au XVIIIe siècle, notamment à **Voltaire**, d'avoir été un siècle sans foi, et d'avoir tari la source

de la littérature moderne en ignorant le génie du Christianisme. **Mme de Staël** l'accuse d'avoir été un siècle sans poésie, abaissant celle-ci au rang de divertissement mondain.

Stendhal, formé par la philosophie du XVIIIe siècle, considère que la littérature classique était bonne pour son arrière-grand-père, mais que son style, ses règles, ses sujets, sont démodés. Les « ***Classiques*** » du XVIIIe siècle et du XIXe sont donc franchement ridicules. Et de citer comme preuve les périphrases embarrassées de **Legouvé** dans sa tragédie d'**Henri IV.** La ***Préface*** de « ***Cromwell*** » (1827) rassemble les principaux arguments de **Chateaubriand,** de **Mme de Staël** et de **Stendhal.** Voulant assurer de solides fondations au Romantisme, Hugo se garde bien de critiquer les chefs-d'œuvre du XVIIe siècle. Tout au contraire, il les annexe : **Corneille** est un génie romantique, que les règles des unités et des bienséances ont mutilé. **Molière** avait déja associé le sublime et le grotesque dans ses comédies. Quant à **Racine,** c'est un poète sublime, mais nullement un dramaturge. Le responsable de la décadence des Lettres, c'est le XVIIIe siècle avec son rationalisme étroit et son esprit. **Voltaire** a fait de l'esprit une nouvelle divinité, tyrannique et futile, réduisant le goût à une « ***coquetterie*** ». Déjà **Chateaubriand** l'accusait de tout « ***rapetisser*** ». A cet esprit superficiel, qui se complaît dans des critiques « ***mesquines*** », la nouvelle école substitue l'admiration des génies. L'erreur du XVIIIe siècle a été de tout soumettre à une conception artificielle du Beau et de nier tout ce qui s'en écartait. La nouvelle école, par une démarche opposée, revient à la nature et retrouve le souffle créateur.

2. Le XVIIIe siècle « superficiel ». — L'accusation des Romantiques ne manque pas de vraisemblance. Le XVIIIe siècle commence par la Régence, et son premier chef-d'œuvre est les ***Lettres persannes.*** Personne, ni le pape, ni le roi, ni les vieux guerriers, ni les dames ne trouvent grâce devant l'ironie de **Montesquieu.** Quitte-t-il la satire des mœurs parisiennes, c'est pour transporter son lecteur dans la voluptueuse atmosphère des sérails persans, mais l'amour n'y est pas mieux traité que la foi; c'est un jeu grivois et cruel, aussi vain que les superstitions islamiques ou le culte chrétien. Le succès des ***Lettres persanes*** est si vif qu'il suscite quantité d'imitations, qui rivalisent avec elles de légèreté, sinon d'esprit. **Voltaire** aborde les plus graves problèmes par le biais des contes : les vicissitudes de la vie de Cour dans ***Zadig,*** autre histoire orientale, la pluralité des mondes dans ***Micromégas,*** la Providence dans ***Candide,*** la superstition dans le ***Taureau blanc,*** etc. L'impertinence est telle que le public parfois regimbe, et que les Encyclopédistes eux-mêmes protestent contre les polissonneries déplacées. **Voltaire** feint l'innocence, refuse la paternité des ouvrages compromettants, ce qui ne trompe guère ses lecteurs, puis recommence la plaisanterie à la première occasion, se moquant à la fois des admirateurs et des censeurs. La poésie lyrique ne célèbre plus la passion, mais badine sur le plaisir; elle craint la nature et lui préfère les boudoirs. Le cardinal de Bernis, composant des vers sur les fossettes de Mme de Pompadour, ne justifie-t-il pas son surnom de Babet-la-Bouquetière ? La génération issue de la Révolution et de l'Empire pouvait, à bon droit, sourire ou s'indigner devant la frivolité d'une civilisation trop raffinée pour résister au choc des révolutions.

3. Le XVIIIe siècle profond. — A cette accusation, les défenseurs du XVIIIe siècle peuvent rétorquer que les œuvres profondes ne manquent pas. Après les ***Lettres persanes,*** **Montesquieu,** soucieux de ne pas s'en tenir à

une formation livresque, parcourt l'Europe, et sur place, étudie le fonctionnement des régimes et des constitutions, examinant l'organisation économique aussi bien que le droit civil. L'austère et profond ***Esprit des lois*** résulte de cette confrontation des doctrines et des faits. Aussi tous les auteurs des constitutions tiendront compte de ses leçons. L'***Encyclopédie*** par son énormité même, par les vicissitudes qu'elle subit et par son rayonnement atteste l'énergie de **Diderot**, la confiance qu'il sut inspirer à une légion de collaborateurs et l'impatience du public à s'instruire. C'est le reflet d'une époque qui hésite encore entre les systèmes métaphysiques et les réalités sociales. La Philosophie n'y est plus séparée de la science et de la technique. Autre monument d'une vaste pensée alliée à l'observation minutieuse, l'***Histoire naturelle*** de **Buffon** ouvre des perspectives immenses sur le passé de la terre, la classification et l'évolution des espèces. L'éloquence de la forme ne doit pas en masquer le sérieux du fond, ni la précision de l'information. Cette pensée « ***à grande échelle*** », qui embrasse les millénaires, s'appuie sur des recherches précises, entreprises par une équipe de savants presque aussi nombreuse que celle de l'***Encyclopédie***. On se souvient trop des manchettes de dentelle que **Buffon** portait pour rédiger ses descriptions fameuses, mais on oublie les dessins qu'il faisait exécuter à longueur d'année, et dont l'exactitude est aussi grande que celle des photographies. Par ailleurs, la Physique devient une science expérimentale, et la Chimie, grâce à Lavoisier, se sépare de l'Alchimie.

Le plus surprenant, c'est que l'essor des sciences se produit parallèlement aux activités littéraires. **Voltaire,** réputé comme le Français léger par excellence, est initié aux mathématiques supérieures par Mme Du Châtelet; il a des connaissances suffisantes pour comprendre le système de Newton. Certes, sa compétence en Histoire naturelle et en Economie politique n'est pas grande, mais il manifeste de la curiosité pour ces sciences. Enfin, sa documentation théologique et historique est extraordinaire. Si la raillerie des contes et redoutable, c'est qu'elle s'appuie sur une érudition, qui emprunte ses allusions aux religions les plus variées. Le rire, même grimaçant, n'exclut pas des réflexions profondes. Aussi comprend-on la nostalgie de **Paul Valéry** pour une époque, qui conciliait encore les facultés créatrices et l'esprit critique.

DISCUSSION. — Cependant, en louant le XVIIIe siècle n'est-il pas à son tour injuste pour les Romantiques ? On sait la part que **Valéry** accorde à l'intelligence dans la création artistique, qu'il s'agisse de la prose ou de la poésie. L'écrivain n'est pas une Pythie prophétisant sous l'aiguillon d'un dieu. L'improvisation, le « ***désordre*** » du lyrisme sont illusoires. Rien ne compte que le ***travail du travail,*** qui ordonne les trouvailles accordées rarement par les Muses. La primauté octroyée au sentiment sur la raison, le refus des contraintes nécessaires, les facilités concédées à l'expression, et peut-être plus encore l'animosité contre la science détournent Valéry des Romantiques. Il leur préfère non seulement les penseurs du XVIIIe siècle, mais même les poètes habiles, qui prêtaient aux découvertes des hommes le langage des dieux.

Peut-on, néanmoins, englober dans une même condamnation des écrivains aussi différents que **Lamartine, Hugo, Vigny** et **Musset,** pour ne citer que des poètes ? Est-il rationnel de jauger leur savoir en fonction des connaissances des Philosophes ? Le ***Lac,*** les ***Nuits,*** ne représentent pas tout le mouvement romantique, qui ne cessera d'ailleurs d'évoluer. L'inspiration épique,

qui se développe à côté du lyrisme, après 1830, ouvre d'immenses horizons; Paul Valéry sait mieux que quiconque l'ampleur des curiosités et des lectures de Victor Hugo, il admire son métier, il sait combien de problèmes « *à grande échelle* » le poète exilé a posés dans les *Contemplations* et dans *La légende des siècles*. De même, il est manifeste que **Vigny** n'a pas sacrifié la pensée au sentiment. Son pessimisme altier, son style dense et sévère ne sont pas sans affinités avec la pensée et l'art de **Valéry** dans *Le Cimetière marin*.

CONCLUSION. — Il est bien aléatoire de comparer des générations séparées par vingt-cinq ans de révolutions et de guerres. Sous la Restauration, la jeunesse romantique rendait l'esprit sceptique et destructeur du XVIIIe siècle responsable de la fin de l'ancienne France. Elle se montrait injuste à l'égard d'œuvres qui heurtaient ses convictions religieuses et politiques. Mais la réaction de Paul Valéry est aussi excessive. L'enthousiasme, du moins dans le domaine poétique, a fait naître au XIXe siècle plus de chefs-d'œuvre que toutes les idées et les précisions du XVIIIe.

Les Romantiques dédaignent-ils la science ?

★ Vous expiquerez, discuterez et commenterez à l'aide d'exemples précis les remarques suivantes de Paul Valéry :

« Les Romantiques, tout contemporains qu'ils étaient des Ampère et des Faraday, ignoraient aisément les sciences, ou les dédaignaient; ou n'en retenaient que ce qui s'y trouve de fantastique. Leurs esprits se cherchaient un asile dans un Moyen Age qu'ils se forgeaient; fuyaient le chimiste dans l'alchimiste. Ils ne se plaisaient que dans la Légende ou dans l'Histoire... Ils se sauvaient de l'existence organisée dans la passion et les émotions, dont ils instituèrent une culture... »

(Propos sur le Progrès.)

INTRODUCTION. — Cette définition du Romantisme se trouve au début des *Propos sur le Progrès. (Regards sur le monde actuel.)* Paul Valéry remarque que les artistes de jadis n'aimaient guère le progrès de la science et de la technique, redoutant qu'il ne tarisse leurs sources d'inspiration. Il donne les Romantiques comme exemple de cette méfiance : « *Les Romantiques, tout contemporains... une culture.* »

EXPLICATION. — Dans une première partie, l'éloignement de la science se manifeste de trois façons différentes : ou bien, c'est l'ignorance complète et satisfaite *(ignoraient aisément);* ou bien, c'est le mépris : les artistes sont convaincus de la supériorité des arts sur la science; ou bien, c'est une déformation. Leur imagination ne saisit de la science que l'apparence, qui est souvent contraire à sa nature véritable. La science est considérée comme une anticipation romanesque semblable aux inventions des rêves. Or, circonstance aggravante, ils vivent à une époque où la science.

en pleine expansion, non seulement renouvelle une partie des connaissances antérieures, mais encore inaugure des voies insoupçonnées. Les noms d'Ampère et de Faraday symbolisent cette révolution en Physique qu'apporte l'électricité.

C'est un scandale pour l'intelligence que les artistes vivent à l'écart de ce progrès.

Par quoi comblent-ils le vide laissé par la science ? Par des chimères, que la seconde partie de la définition classe aussi en trois catégories :

1° **Le refus du présent** et le refuge dans le passé. Et quel passé ! Non pas le siècle des Lumières ou l'Antiquité classique, mais un Moyen Age d'autant plus fantastique qu'il est le fruit de l'imagination *(ils se forgeaient)*. Les artistes ignorent les perspectives immenses ouvertes par Lavoisier, mais font de l'alchimiste médiéval un héros de la pensée.

2° A la connaissance objective de la Nature, ils substituent **l'amour des fausses sciences;** aux yeux de Valéry, l'Histoire ne se distingue guère de la Légende; elle n'a pas beaucoup plus de fondement, ni de méthode. *« Tandis que dans les sciences de la Nature, les recherches multipliées depuis trois siècles nous ont refait une manière de voir, et substitué à la vision et à la classification naïve de leurs objets, des systèmes de notions spécialement élaborées, nous en sommes demeurés dans l'ordre historico-politique à l'état de considération passive et d'observation désordonnée. » (Avant-Propos.)* Autrement dit, l'Histoire est un art subjectif qui se concilie fort bien avec la rêverie et le fantastique.

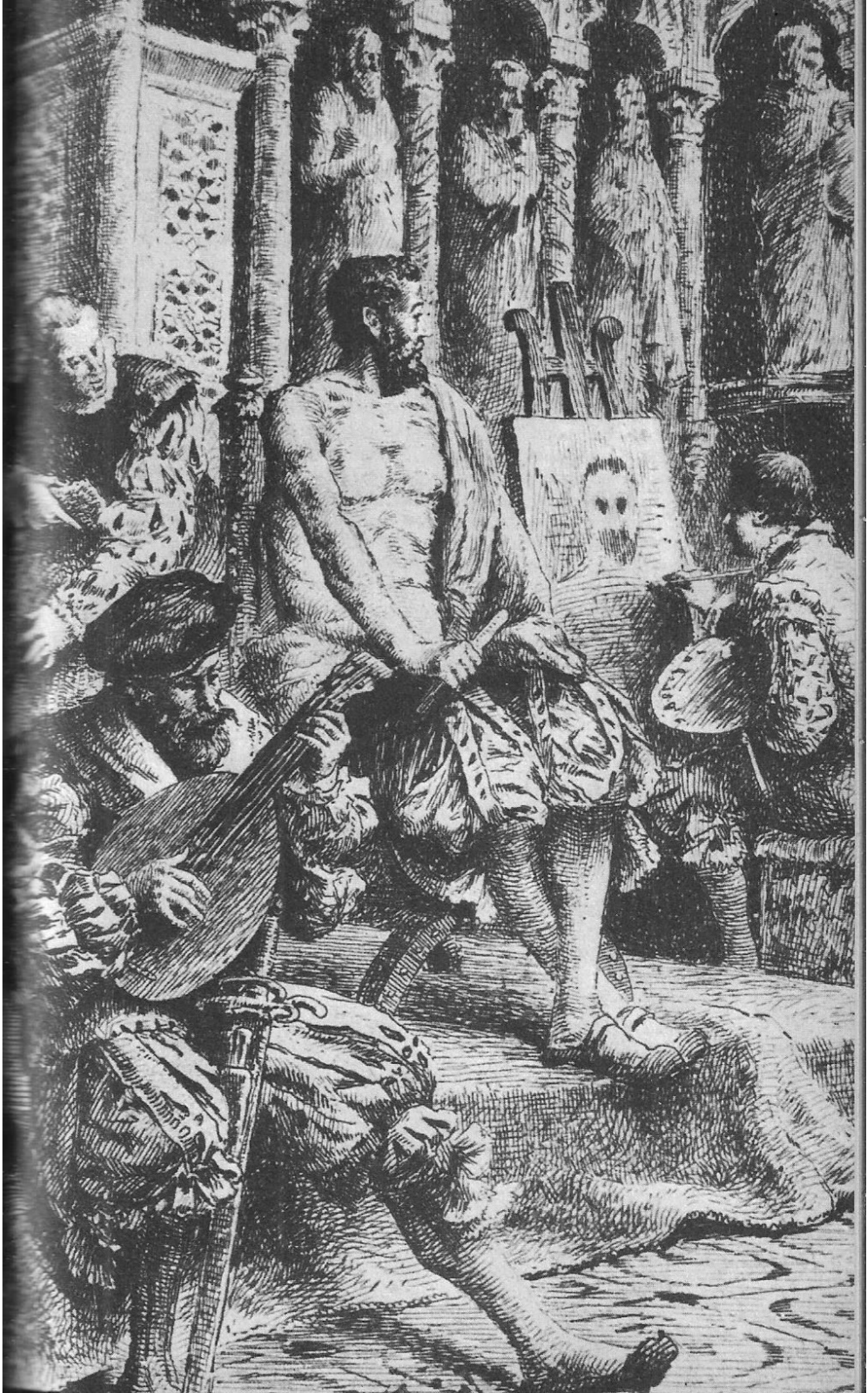
3° Ignorance des sciences et penchant pour les créations de l'imagination proviennent du même état d'esprit : les **Romantiques s'écartent du réel au profit des fictions.** Ce sont des individualistes, qui voient une oppression dans la société, et dans la raison, un tyran. Au lieu de construire cette hiérarchie des facultés que préconisent la sagesse stoïcienne et la morale chrétienne, ils laissent libre cours à la *passion,* à laquelle ils reconnaissent tous les droits, et même à l'*émotion,* plus proche encore du corps et plus éloignée de la réflexion. Ils s'en font même une religion, reniant l'art classique trop rationnel et exaltant l'inspiration, cet enthousiasme dont Valéry assure qu'il n'est pas *« un état d'âme d'écrivain ».*

Le parallèle entre les savants et les artistes romantiques est donc défavorable à ces derniers, qui sont représentés comme des attardés; les progrès de la science se fondent sur la raison; se fier à la passion et à l'émotion, c'est renoncer à comprendre le monde moderne.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure ce portrait du Romantisme est-il exact ? Même en ne considérant que les écrivains, ne peut-on trouver des attitudes différentes à l'égard de la science ?

Part de vérité. — *a)* Il est exact que le Romantisme s'affirme d'abord comme un **retour au sentiment,** retour déjà commencé dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le cœur reprend ses droits sur l'esprit, la sensibilité sur la raison. La Nature, Dieu, l'Amour exaltent l'inspiration, qu'il s'agisse de poésie lyrique, d'épopée, de drame ou de roman. ***René, Hernani, Jocelyn,*** les *Méditations* consacrent les droits de la passion. Le cri de Musset : *« Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ! »* exprime la conviction générale des écrivains et du public.

Illustration de « Lorenzaccio » par Henri Pille (cl. Giraudon)



b) Il est également vrai que l'**Histoire** est étudiée avec ferveur par les Romantiques : Walter Scott et Chateaubriand donnent l'essor au roman historique; leur exemple est suivi par Vigny *(Cinq-Mars)*, Hugo *(Notre-Dame de Paris)* et Balzac *(Les Chouans)*. Elle donne au drame son sujet, ses personnages et son décor. La ***couleur locale*** s'efforce d'évoquer une époque déterminée avec précision, l'action s'insérant toujours dans un contexte historique. C'est ainsi qu' « ***entre Hernani et Ruy Blas, deux siècles de l'Espagne sont encadrés*** », comme le souligne Hugo dans la *Préface de Ruy Blas*. L'Histoire proprement dite connaît un renouveau éclatant avec Augustin Thierry et Michelet.

c) Enfin, dans l'Histoire, **le Moyen Age** occupe une place privilégiée : un Moyen Age rempli de contrastes et très simplifié, souvent réduit au « ***fantastique*** », ainsi que le note Valéry. Les sorcières de ***Macbeth***, le Méphistophélès de ***Faust***, les apparitions des ***Contes*** d'Hoffmann mènent le bal. Chez Victor Hugo, des ***Odes et Ballades*** à ***La Légende des siècles*** l'inspiration médiévale ne se dément jamais : Satan châtie l'impiété des ***Trois Archers***, l' « ***Egyptienne sacrilège*** » prédit son malheur à l'humble héroïne de ***La Fiancée du timbalier***, l'aigle du casque châtie l'assassin.

Réserves. — Dans d'autres domaines, par contre, il paraît difficile d'englober tous les Romantiques dans une même définition. Si Balzac retient surtout le fantastique de la Science *(La Recherche de l'Absolu)*, l'attitude d'Hugo, de Vigny et de Musset est beaucoup plus variée et nuancée.

a) Musset « ***ignore*** » et « ***dédaigne*** » la science, dont il raille les applications humanitaires » dans ***Dupont et Durand*** :

> ***Sur deux rayons de fer un chemin magnifique***
> ***De Paris à Pékin ceindra ma république...***
> ***Le monde sera propre et net comme une écuelle,***
> ***L'humanitairerie en fera sa gamelle,***
> ***Et le globe rasé, sans barbe ni cheveux,***
> ***Comme un grand potiron roulera dans les cieux...***

Contre l'**utilitarisme** et la **rigueur** de la science, il proclame les mérites de la fantaisie.

b) Vigny, dans ***La Maison du berger***, fait une diatribe violente contre les chemins de fer, œuvre de la technique, qui ôte aux voyageurs les hasards de la route, la rêverie et :

> ***L'espoir d'arriver tard dans un sauvage lieu.***

Mais ce mouvement d'humeur ne dure pas. Poésie et Science, fruits des saintes solitudes se réconcilient dans ***La Bouteille à la mer***.

c) Quant à Victor Hugo, il **n'ignore, ne dédaigne,** ni ne confond la science avec le **fantastique.** Si son imagination est peuplée de visions, sa raison est aussi ordonnée que celle d'un ingénieur. La Poésie l'a emporté sur les Mathématiques, mais le poète se souvient parfois du Polytechnicien qu'il aurait pu être. A ses collègues de la Chambre des Pairs devant qui il fait un exposé sur les ports, c'est un rapport appuyé sur des faits et des chiffres, et non pas un poème qu'il présente. La science fait partie de la grande espérance qui anime ***La Légende des siècles***.

Ce n'est pas par hasard qu'il consacre l'un des derniers poèmes du troisième recueil, ***Plein Ciel,*** aux premières tentatives de la navigation aérienne. L'***aéroscaphe*** est la création la plus audacieuse de la pensée humaine avec ses intuitions, ses raisonnements et ses calculs, le triomphe de l'homme moderne, mage et savant :

Superbe, il plane, avec un hymne en ses agrès,
Et l'on croit voir passer la strophe du progrès.
Il est la nef, il est le phare !

CONCLUSION. — Le jugement de Paul Valéry appelle donc d'importantes réserves. Trop systématique, il considère le Romantisme comme un tout homogène, alors que celui-ci revêt autant de formes que d'écrivains, et que, chez un même écrivain, ses aspects se transforment. Si le Romantisme commence par un individualisme forcené au temps de ***Werther*** et de ***René,*** s'il se détourne du présent vers un Moyen Age fabuleux, s'il s'épanche en effusions lyriques dans les ***Méditations,*** son inspiration après 1830 devient beaucoup plus variée et plus générale. Pénétré par la Philosophie sociale du Saint-Simonisme, qui se fonde sur la Science, le Romantisme a l'ambition d'être à la fois la consolation des cœurs et l'apôtre du progrès. N'est-il pas curieux aussi de remarquer que Valéry rejoint Chateaubriand, Vigny et Musset dans leurs appréhensions à l'égard de la tyrannie du machinisme ? Lui-même, sans doute, s'est informé de l'état actuel de la science, et, contemporain de Jean Perrin, de Langevin, d'Einstein, n'a pas ignoré les promesses de la science moderne; mais en définitive, comme Vigny, comme Hugo, comme Pascal et comme Socrate, à la Physique, il a préféré la **Morale.**

Le Romantisme, un art « démodé » ?

Partagez-vous la sévérité du critique ?

« ***Le Romantisme,*** écrit J. Rivière, ***n'est pas seulement un art démodé. C'est vraiment un art inférieur... L'œuvre n'a pas été amenée jusqu'au contact avec sa perfection, elle n'a pas pris la peine de venir en recevoir la forme et l'agencement*** ».

INTRODUCTION. — Le nom de Jacques Rivière (1886-1925) est intimement lié à celui de la ***Nouvelle Revue française,*** dont il devint directeur, à son retour de captivité en 1918. Comme Gide et Valéry, Rivière avait l'ambition de concilier le modernisme des idées et le classicisme de la forme. Il condamnait les facilités des survivants du Romantisme et considérait celui-ci comme « ***une sorte de monstre*** », qui avait faussé le mécanisme de la création littéraire.

EXPLICATION. — Trois idées principales se dégagent de cette critique :

1. J. Rivière, né à la fin du XIXe siècle, ne peut partager l'exaltation lyrique des poètes de 1820 et de 1830. **Lamartine, Hugo, Musset lui**

paraissent périmés. A partir de 1850, les réactions du Parnasse, puis du Naturalisme et du Symbolisme ont rejeté les Romantiques loin dans le passé. Les ***Méditations*** ont cédé la place aux ***Fleurs du mal*** et aux poésies de Mallarmé. Les épithètes excessives, les invocations à la Nature, le débordement de la sensibilité sont aussi démodés que les périphrases classiques et les imitations antiques. Dans le domaine du roman, de Chateaubriand à Proust, quel chemin parcouru ! Les grandes fresques historiques ne sont plus appréciées; le public préfère les études psychologiques pénétrant jusqu'au subconscient et procédant par juxtaposition de nuances, comme les peintres impressionnistes. Le pathos du drame romantique semble ridicule. Jules Lemaître s'étonne qu'on puisse reprendre ***Hernani*** ou ***Ruy Blas***. J. Rivière est choqué par les continuels effets de contraste, l'opposition des « ***blancs et des noirs*** », qui supprime les teintes intermédiaires. En définitive, **ce sont moins les idées et les sentiments romantiques, qui sont surannés, que leur expression.**

2. Mais, pourrait-on objecter, tout art se démode et connaît au moins un temps de purgatoire. Les Classiques n'ont pas échappé à cette épreuve. Aussi, pour accabler le Romantisme, J. Rivière ajoute-t-il une accusation majeure : **c'est un art « inférieur ».**

Le reproche n'est pas nouveau. Le Romantisme avait clamé trop haut la supériorité du cœur sur l'art pour ne pas provoquer une réaction des amateurs de beauté formelle. Théophile Gautier, sans renoncer toutefois au panache de ses jeunes années, recommande de donner aux choses « ***la vie supérieure de la forme*** ». Dans le dernier poème d'***Emaux et Camées, L'Art***, à la facilité vaporeuse des effusions romantiques, il oppose les difficultés de l'art « ***robuste*** ». La Muse doit chausser un « ***cothurne étroit*** », si elle veut produire des œuvres durables. Théodore de Banville compare, lui aussi, le poète au sculpteur et l'exhorte à chercher, « ***en attendant l'extase, un marbre sans défaut*** » ***(Les Stalactites)***. Dans la ***Préface des Poèmes antiques*** (1852), Leconte de Lisle condamne avec sévérité les « ***variations trop répétées*** » du thème personnel et fonde le renouveau poétique sur un art médité et savant : « ***L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent tendre à s'unir étroitement*** ». Lorsque la poésie plastique du Parnasse est à son tour détrônée par la poésie musicale des symbolistes, cette transformation n'est en aucune façon un retour à la facilité. La spontanéité, la facilité, ne sont pas le fait de Baudelaire ni de Mallarmé; les apparentes négligences de Verlaine sont généralement calculées. Paul Valéry constate que toutes les écoles issues du Romantisme, et si différentes les unes des autres, se ressemblent cependant dans leurs critiques, et par leur désir « ***d'une substance plus solide et d'une forme plus savante et plus pure.*** ». Les œuvres romantiques sont souvent séduisantes à première vue par leur pittoresque et les effets de surprise, mais **elles supportent mal l'examen approfondi d'un lecteur « difficile et raffiné ».**

3. L'absence de perfection. — **L'échec du Romantisme provient donc du manque de sévérité des écrivains envers eux-mêmes.** Leurs dons se sont retournés contre eux, l'imagination, n'étant plus contrôlée par le sens critique et n'obéissant plus aux règles léguées par les classiques, s'est développée largement, voulant donner aux sentiments toute leur expansion. Mais **le sentiment ne remplace pas l'agencement et la forme,** c'est-à-dire une composition calculée en fonction du genre littéraire, du sujet et du public, une expression

juste, visant à la propriété plutôt qu'à l'éclat. Aussi le drame est-il devenu un monstre hybride, poème lyrique ou épique plutôt que pièce. De là l'échec retentissant des ***Burgraves***. De même, les épopées, les poèmes lyriques et les romans se préoccupent peu d'un ordre interne. S'adressant au cœur des lecteurs et non à leur intelligence, ils recherchent l'émotion. Mais c'était s'exposer aux variations de la sensibilité et du goût, se contraindre à un renouvellement incessant au lieu d'atteindre la durée par la perfection. Libérés des règles classiques, les Romantiques ont imité tour à tour la littérature anglaise, allemande, italienne, etc., sans trouver leur forme, comme l'a noté avec malice Musset dans les ***Lettres de Dupuis et Cotonet***. Toutes les brillantes qualités des Romantiques se sont éteintes comme un feu de paille, parce que les **conceptions artistiques de ceux-ci étaient fausses.** C'est au nom de la liberté que la révolution romantique s'était faite, mais l'art, selon le mot de Gide, vit de contrainte et meurt de liberté.

DISCUSSION. — Peut-on accepter sans réserve la condamnation du Romantisme ?

1. Part de vérité. — Il est exact que les écrivains qui se fient à l'inspiration et négligent le métier sont souvent inégaux et sacrifient le succès durable à l'effet immédiat. La critique de J. Rivière rappelle celles de Boileau contre Perrault lors de la ***Querelle des Anciens et des Modernes***. Pourquoi, demande Boileau, certains auteurs, illustres de leur temps, tombent-ils ensuite dans le déclin ? Pourquoi, en revanche, la gloire d'un Homère ou d'un Virgile est-elle éternelle ? C'est que les premiers n'ont pas atteint le ***« point de solidité et de perfection de la langue » (Réflexions critiques sur Longin)***. La forme, qui résiste aux changements du goût et à l'évolution inévitable de la langue, est celle qui est la plus simple et qui obéit exactement à la volonté de l'écrivain, mais cette simplicité, loin d'être un don spontané, est la récompense d'un long travail. Aussi la simplicité de Virgile triomphe-t-elle des inventions brillantes de Lucain. Les Romantiques du XIXe siècle ont confondu simplicité et pauvreté, règles nécessaires et tyrannie désuète. Leur verve s'est exercée sur les unités classiques sans distinguer ce qu'il y avait en elles de périmé et de permanent. Les conventions artistiques ne sont pas plus vraies que les règles d'un jeu, mais elles sont aussi indispensables. Toutes ces difficultés, acceptées d'avance par l'écrivain, loin de le décourager, l'obligent à un effort fécond. Si l'on considère le pullulement des petites chapelles littéraires de 1900 à 1914, toutes renchérissant sur les libertés romantiques, on comprend l'utilité du coup de frein donné par Gide, Valéry et J. Rivière.

2. Réserves : La perfection romantique. — Si une confiance excessive dans l'inspiration et une révolte irraisonnée contre l'art classique sont cause de la facilité du Romantisme comme école littéraire, il est injuste de ne pas reconnaître qu'elles ont produit des chefs-d'œuvre, qui ont atteint la perfection du genre. Avant de composer les ***Méditations***, Lamartine, le plus spontané de tous, avait écrit plusieurs recueils de vers lyriques, qu'il détruisit. L'***Automne***, ***Le Lac***, l'***Isolement***, sont l'accomplissement de ses propres essais et des œuvres de Thomas, de Delille, de Parny, qu'il avait lues et imitées. Les strophes du ***Lac*** ont bien reçu la ***forme*** et l'***agencement*** définitifs de la méditation lyrique, qui transforme un souvenir personnel en thèmes généraux, où le temps, l'amour, la nature font résonner le cœur humain.

Les outrances d'***Hernani,*** qui enchantaient les Bousingots et choquaient les classiques sont assurément démodées, mais peut-on soutenir que ***Ruy Blas*** est le fait d'un ***art inférieur ?*** Le succès éclatant des représentations récentes atteste que la pièce touche encore un vaste public. Le contact avec la ***perfection du genre*** a été atteint, et il en est de même pour le ***Lorenzaccio*** de Musset. N'est-il pas illogique de reprocher au drame romantique le mélange des genres et un penchant à l'énorme, quand on applaudit la ***Jeanne d'Arc*** de Péguy ou le ***Soulier de satin*** de Claudel ?

L'œuvre immense de Victor Hugo compte des poèmes, où la facilité verbale l'emporte sur l'art, mais combien d'autres aussi où l'abondance du développement est justifiée par l'importance des idées et l'intensité des sentiments. Ni la ***Tristesse d'Olympio,*** ni ***La Fête chez Thérèse,*** ni ***Booz endormi*** ne méritent les accusations de paresse artistique. A plus forte raison, les ***Poèmes antiques et modernes,*** les ***Destinées*** de Vigny n'ont pas été abandonnées aux divagations de la Pythie. Bien plus, il n'est pas assuré que le Parnasse et le Symbolisme transmettront à la postérité autant de chefs-d'œuvre que le Romantisme. Le ***travail du travail*** n'a-t-il pas nui à Paul Valéry comme à Mallarmé, les égarant dans un hermétisme ésotérique ? Si ***Le Cimetière marin*** est plus lu que ***La Jeune Parque,*** n'est-ce pas parce que l'on y sent une émotion, que ni le culte de la forme, ni l'agencement ne dissimulent complètement ?

CONCLUSION. — Le mouvement romantique a parfois cherché un succès immédiat en flattant les idées et les goûts du moment, au lieu de songer aussi à la postérité. Son art est souvent moins achevé que celui des Classiques; dans le domaine du théâtre, il n'a pas éclipsé les tragédies et les comédies du XVIIe siècle; mais il a renouvelé le lyrisme et la poésie épique, comblant une lacune ouverte depuis la Renaissance. Il existe une ***perfection*** romantique, une ***forme*** et un ***agencement*** romantiques, différents, certes, des Classiques, mais qui ne leur sont pas inférieurs.

Les Romantiques,
« organes d'un recommencement ».

★ **Expliquez, discutez et commentez cette opinion de Victor Hugo sur le Romantisme :**

« Les écrivains et les poètes du XIXe siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. Ceci leur impose des devoirs inconnus à leurs devanciers, des devoirs de réformateurs intentionnels et de civilisateurs directs.

(*William Shakespeare*, 3e partie, liv. II.)

INTRODUCTION. — En 1864, lorsque paraît ***William Shakespeare***, le Romantisme, en tant que mouvement littéraire, est terminé en France. Le coup d'Etat du Prince Président a mis fin aux ambitions sociales des écrivains, qui se réfugient dans le culte de « l'art pour l'art ». Leconte de Lisle, dans la ***Préface des Poèmes antiques*** (1852), a rédigé l'acte de décès du lyrisme romantique, affirmant que ***« le thème personnel et ses variations trop répétées avaient épuisé l'attention »***. Mais dans son exil de Guernesey, Hugo ne renie pas l'école dont il fut le chef, et dont il demeure le glorieux survivant. Avec le recul du temps, il en discerne plus clairement les caractères généraux et la portée : ***« Les écrivains et les poètes du XIXe siècle... civilisateurs directs. »***

EXPLICATION. — Tout d'abord, Hugo proteste contre le terme ***romantisme*** appliqué aux écrivains du XIXe siècle; il lui trouve un sens trop restreint d'école littéraire, une signification trop ***« militante »***. Or, à ses yeux, il ne s'agit pas d'une joute littéraire, comme il y en eut tant en France, mais d'un mouvement beaucoup plus ample : C'est ***« un fait d'intelligence, un fait de civilisation, un fait d'âme »***. Aussi reprend-il longuement la comparaison de la révolution littéraire et de la révolution politique. Toutes deux ont bouleversé le monde dans les idées comme dans les institutions. Toutes deux, guidées par la liberté, sont ***« émancipatrices »***. C'est donc un monde nouveau que le Romantisme inaugure. Trois idées, d'importance inégale, se dégagent de cette définition :

1. Les écrivains et les poètes du XIXe siècle ont une origine commune et naturelle. Ce n'est pas un groupement né de la volonté d'un homme ou d'un salon, mais une génération nouvelle, surgie du chaos, comme Adam et Eve : ils sortent d'une ***« genèse »***, après la fin d'un monde usé et replongé dans les ténèbres.

2. Cette aube d'une société neuve est remplie de promesses. Il s'agit bien d'une véritable Renaissance, plus authentique encore que celle du XVIe siècle, comme le soulignent les termes : ***« réapparition de lumière »***,

« ***recommencement*** ». Ecrivains et Artistes repartent à zéro, mais loin d'être passifs, ils participent à la construction de cet univers inconnu. Ils ne sont pas seulement des témoins, mais des « ***organes*** ».

3. La conséquence de cette révolution, c'est que la fonction des écrivains et des artistes est complètement transformée. Ils vivent avec leur temps, en partageant soucis et espérances, et par leur mérite même ont des responsabilités accrues. Le culte de la Beauté n'est donc plus l'essentiel de leur tâche, qui s'oriente vers les problèmes sociaux. Sans doute leurs devanciers avaient déjà une action civilisatrice, mais celle-ci découlait de la perfection des chefs-d'œuvre; elle demeurait inconsciente ou indirecte. Au contraire, au XIXe siècle, elle est consciente et volontaire. Les écrivains, comme les hommes d'Etat, sont des « ***réformateurs intentionnels et des civilisateurs directs*** ».

La progression est éloquente : non seulement elle condamne l'isolement, la « sainte solitude », et exige du penseur une sympathie agissante, mais encore un engagement dans la lutte contre toutes les forces d'oppression. Mais cette littérature militante n'exclut pas les préoccupations formelles. Ainsi, loin de plaider coupable devant les détracteurs du Romantisme, Hugo en célèbre l'apport original et la permanence. Loin d'être une défaite, c'est une victoire.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure ce tableau de la littérature au XIXe siècle est-il exact ?

1. Une fin de monde. — C'est bien un monde, qui finit avec la Révolution et l'Empire. Pour les uns, c'est la nostalgie de cette douceur de vivre, vantée par Talleyrand; pour d'autres, comme Stendhal, c'est l'allégresse de jeter à bas en même temps castes, perruques et littérature classique. La jeunesse anxieuse et inassouvie réclame des œuvres aussi tourmentées que le « mal du siècle ». La renaissance classique ébauchée sous Louis XVI tourne court au bénéfice des littératures étrangères. L'admiration pour André Chénier ne réveille pas le culte de l'Antiquité. La transformation des idées est aussi brutale que celle des sentiments : en dépit de Rousseau, le XVIIIe siècle s'achève sur la victoire des « Philosophes ». Or, le XIXe siècle commencera par un élan de foi, un retour au Catholicisme, dont le ***Génie du Christianisme*** témoigne avec éclat.

2. Une réapparition de lumière. — Tous les genres littéraires semblent naître à nouveau : la poésie, rabaissée au rang de jeu mondain au siècle de la Raison, redevient l'« ***expression idéale et mystérieuse de ce que l'âme a de plus éthéré et de plus inexprimable*** » (Lamartine) avec les ***Méditations***. Le Moi, n'étant plus « haïssable », retrouve sa dignité et s'épanche en d'innombrables recueils de poèmes. Depuis la Pléiade, aucune époque n'a possédé des poètes aussi prestigieux. Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, attestent que le lyrisme fait toujours vibrer les cœurs. L'épopée, tarie depuis ***la Franciade,*** et difficilement restaurée par la ***Henriade,*** connaît une popularité comparable à celle des ***Chansons de geste :*** à elle seule, ***La Légende des siècles*** traduit l'espérance de tout le siècle dans la fraternité humaine et dans le progrès. La tragédie, qui se mourait malgré les efforts de Voltaire, est remplacée par le drame. De nouveau, les foules sont bouleversées par la terreur et la pitié, et versent des larmes devant les victimes du destin. Qu'importe que les ***Burgraves*** (1843) marquent le déclin du genre, si le théâtre tout entier a reçu une impulsion puissante ?

3. Des réformateurs intentionnels. — La transformation de la littérature est due à la fois aux événements politiques et à l'action de grands écrivains. Dans le domaine poétique, il s'agit plutôt d'une évolution que d'une révolution. En apparence, les ***Méditations*** ne sont guère différentes des œuvres de Delille ou de Millevoye, dont elles conservent souvent le vocabulaire, les images et le rythme. Cependant les lecteurs y découvrirent l'essentiel d'un renouveau, et Lamartine, qui avait détruit deux recueils de vers de jeunesse, était pleinement conscient de son rôle de novateur : ***« C'est moi qui le premier ai fait descendre la poésie du Parnasse et qui ai donné à ce qu'on appelait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme. »*** Les préfaces de Vigny, de Victor Hugo, montrent un élargissement continuel des thèmes et un assouplissement des modes d'expression. A bon droit, Hugo peut se vanter d'avoir fait souffler un vent de liberté dans le jardin des Muses :

Tous les mots à présent planent dans la clarté
Les écrivains ont mis la langue en liberté...

(Réponse à un acte d'accusation...)

Au théâtre, par contre, c'est bien une révolution qui chasse la tragédie et établit le drame. La ***Préface de Cromwell*** proclame les nouvelles lois de l'art : guerre aux règles factices des unités, qui brisent l'élan de l'imagination; retour à la vérité humaine, qui, dans l'harmonie des contraires, rassemble le sublime et le grotesque; emploi généralisé de la couleur locale, les problèmes philosophiques s'inscrivant toujours dans un cadre historique; vérité partout, mais vérité au service de l'Art, la scène demeurant toujours un « ***point d'optique*** » dirigé par le poète. Il est peu de manifestes littéraires aussi cohérents et, en définitive, aussi modérés. La victoire d'***Hernani*** est le fruit d'un plan concerté, et non un hasard heureux. De même, le succès des romans de Stendhal et de Balzac est l'aboutissement de nombreux essais contrôlés par un sens critique toujours en éveil. Le don des Muses était nécessaire à la réforme romantique, mais les écrivains l'ont mérité par leur talent.

4. Des civilisateurs directs. — Sans doute, le Romantisme n'a pas été le seul à prétendre exercer une action civilisatrice : avant eux, les Philosophes du XVIIIe siècle avaient lutté contre les abus, proposé des remèdes et fortement contribué à la disparition de l'Ancien Régime. Hugo le sait bien, mais il insiste avec raison sur une particularité de son temps : la réconciliation de la poésie et de l'action. C'est en effet un poète, qui renverse la monarchie de juillet, établit la deuxième République et inaugure des lois sociales, que leur hardiesse fait alors juger chimériques. C'est encore un poète, qui engage la lutte contre Napoléon III, et de l'exil où il s'attarde volontairement, dicte un programme d'avenir. Tour à tour justicier et pamphlétaire ***(Napoléon-le-Petit, Les Châtiments)***, prophète ***(Les Contemplations, La Légende des siècles)***, il annonce la civilisation future. Spiritualiste, libre et humaine, cette civilisation abolira les frontières, ouvrira les prisons, supprimera la misère. Si la réalité a parfois infligé de cruels démentis au poète, ces utopies d'hier commencent à entrer dans les faits. Un siècle d'avance, Hugo a entrevu le rôle pacificateur du Rhin et proclamé la nécessité des Etats-Unis d'Europe. L'emphase des vaticinations ne doit pas faire oublier leur profondeur.

CONCLUSION. — L'apologie du Romantisme par Victor Hugo parait justifiée. Les querelles entre la nouvelle école et les classiques attardés sont dépassées depuis longtemps. La génération de 1850 a pu s'écarter de celle de 1830 en exigeant plus d'art et plus de science. Il n'en est pas moins vrai que tout le XIXe siècle, soit directement, soit par réaction, est sorti de cette « ***genèse*** ». Imagine-t-on le vide, que laisserait dans notre civilisation et dans notre culture, dans nos sentiments comme dans notre pensée, la disparition de l'apport romantique ?

Définition du chef-d'œuvre romantique.

Expliquez la remarque suivante d'Alain :

« ***Un beau vers a cette plénitude, cette merveilleuse perfection, cette réconciliation du rythme, de la rime et du sens.*** »

Les chefs-d'œuvre romantiques vous semblent-ils justifier cette définition ?

COMPRENDRE LE SUJET. — La remarque d'Alain peut s'expliquer indépendamment de son auteur, mais elle prend plus de relief si elle est replacée dans les ***Propos de Littérature***. Elle peut être l'occasion pour l'élève de prendre contact avec un écrivain, que ses proches aînés considèrent comme l'un des guides les plus éclairés de cette époque (Cf. ***Alain,*** par P. Foulquié, éd. de l'***Ecole***). Les ***propos*** concernant la poésie sont à la fois riches d'enseignement et d'un abord facile. Alain commence par marquer la différence entre le poète et le versificateur : ***L'art des vers est sans doute le plus difficile, le plus émouvant, le plus caché aussi de tous les arts. Voltaire a écrit des milliers de vers, parmi lesquels il ne s'en trouve pas un qui soit beau.*** La facilité à accoupler les rimes, la virtuosité du rythme ne suffisent pas à écrire un beau vers, car il faut encore, à l'origine, une émotion ou une sensation : ***Le vrai poème est un fruit de nature.*** Le poète n'est pas nécessairement l'ennemi de la raison, mais il ne raisonne pas comme le prosateur : ***Il cherche ses pensées, non pas par la voie de raison, mais par la vertu d'un rythme sain, qui attend des paroles.*** Dans la création poétique, le point de départ serait donc une émotion, généralement une peine, qui éveille confusément un rythme, et, s'insérant dans ce rythme, se lie intimement à la trame des pensées et des paroles. Cette élaboration exige du temps, de la patience, de l'art. Le véritable poète doit renoncer à la facilité et à l'à peu près. Dans le poème achevé, aucun élément n'est laissé au hasard. Le fruit de tant de soins, c'est cette ***plénitude***.

Alain, après avoir affirmé que la poésie ne souffre pas la médiocrité, analyse les raisons de ce bonheur suprême que donne le poème au lecteur : le rythme, la rime et le sens sont ***réconciliés.*** Pourquoi dans l'énumération le ***rythme*** et la ***rime*** précèdent-ils le ***sens ?*** C'est que le poème ne provient généralement pas d'une pensée, mais d'abord d'un rythme, dont le mouve-

ment ordonné s'impose au poète. La cadence et le nombre sont complétés par la rime, accord des sons, auquel la tradition nous a habitués. A aucun moment, Alain n'admet le vers libre, ni les dissonances systématiques des musiciens et des poètes contemporains. La poésie comme les autres arts est soumise à des règles, dont certaines sont aussi gratuites que celles des jeux, mais aussi impérieuses. La structure d'un sonnet s'impose comme le règlement du bridge ou des échecs. Dans l'élaboration du poème, le sens n'intervient qu'en dernier lieu; c'est le rapport des rimes, la disposition des images et des figures de style, qui le précisent et lui donnent cette fermeté et cet éclat, qui l'emportent sur la prose. Les ébauches des poètes nous renseignent exactement sur la priorité de la forme sur le fond, priorité qui semble scandaleuse au premier abord. C'est ainsi que les carnets de Victor Hugo contiennent de nombreux couples de rimes, amorce de vers qui ne furent pas terminés, ou des fragments de poèmes dans lesquels le rythme esquissé, les rimes, des images somptueuses attendent que la pensée se prête à ce moule et remplisse les vides, non par des « chevilles » ou des banalités, mais par un sens conforme à la structure du poème et aux exigences de l'esprit. Les plus illustres poètes symbolistes, Mallarmé et Paul Valéry, eux aussi, confirment l'opinion d'Alain. Valéry a souvent dit que ***Le Cimetière marin*** était né de l'obsession du rythme décasyllabique. Or, l'abondance des commentaires sur ce poème indique assez qu'il est riche de sens. Mais parfois les symbolistes et leurs successeurs vont très au-delà du philosophe Le ***sens,*** qui peut-être jouissait d'une prééminence excessive dans l'école classique, est traité avec mépris ou parfois même complètement banni; tout ce qui ressemble à une pensée est considéré comme antipoétique; les incantations ne s'adressent plus qu'au Moi obscur; le poème devient une émanation du subconscient. Alain n'ignore pas ces outrances opposées, qu'il évoque dans le mot ***réconciliation*** : le rythme, la rime et le sens ont parfois été en conflit dans l'opposition des écoles poétiques, et, à toute époque, ils le demeurent chez les médiocres. Le grand poète, lui, ne sacrifie ni la forme, ni le fond, mais les rassemble dans une harmonie ***merveilleuse***.

COMPOSER. — Il ne s'agit pas d'énumérer tous les chefs-d'œuvre romantiques, mais de choisir quelques poèmes, où la ***réconciliation*** du sentiment, de la pensée et de la forme poétique est particulièrement visible. Les exemples peuvent donc être très différents d'un devoir à l'autre.

Introduction. — Alain, « honnête homme » du XXe siècle, ne porte pas enseigne de philosophe. C'est un amateur de chefs-d'œuvre, aussi n'est-on pas surpris de trouver dans les ***Propos de littérature*** un vif éloge de la poésie : « Un beau vers... ».

Explication. — La poésie n'est nullement de la prose versifiée, ni une succession de sons dépourvus de sens. Le ***beau vers*** ne se plie pas aux caprices des écoles littéraires, mais se reconnaît à l'accord de la forme et du fond; le sens est inséparable du rythme et de la rime; le poème répond donc à la fois aux besoins de la pensée et de la sensibilité, il satisfait corps et âme.

Développement. — Les poètes romantiques dans leurs manifestes ont bruyamment protesté contre la tyrannie de la prosodie classique et l'on pourrait croire qu'ils ont sacrifié le rythme et la rime au sens, celui-ci se réduisant à l'expression des émotions sentimentales.

Le *frappe-toi le cœur...* de Musset ne doit pas être compris comme le refus de l'art, mais comme la subordination de l'art à l'inspiration personnelle. Le lyrisme de Lamartine, de Victor Hugo, de Vigny, prend également sa source dans les épreuves subies par l'homme, mais entre l'événement et l'œuvre s'écoule un temps de réflexion, qui permet à l'écrivain d'opérer cette « réconciliation » et de transfigurer en œuvre d'art les tumultes du cœur.

Exemples :

On sait que ***Le Lac*** est né d'une grande passion interrompue par la mort. Lamartine, revenu seul sur les bords du lac du Bourget alors qu'Elvire est retenue à Paris par la maladie, évoque le bonheur de l'année précédente. La sincérité du sentiment est manifeste, mais l'angoisse devant la fuite du temps et l'impossibilité de retenir les « moments d'ivresse » se communique à tous les lecteurs, qui reconnaissent en elle leur propre destin; le sentiment se transforme en méditation, mais celle-ci prend la forme d'un chant mélodieux. Bien d'autres avant Lamartine avaient évoqué la marche inexorable du temps et la fragilité du bonheur sans obtenir une ***réconciliation*** aussi harmonieuse entre le sens, la rime et le rythme.

Vigny passe pour le plus philosophe des poètes romantiques : honneur mérité, si l'on n'entend pas par là qu'une pensée abstraite s'impose au poème. Le stoïcisme du philosophe n'empêche pas le poète de s'émouvoir devant les malheurs de l'homme, tout en admirant la majesté de la Nature. C'est ainsi que, dans ***La Maison du berger,*** il oppose à la splendeur insensible de l'Univers sa propre tendresse pour les créatures périssables. Alors que les premières strophes de la prosopopée de la Nature vibrent avec les éclats de cuivre d'une marche triomphale, la douleur amère, la pitié pour les morts, trouvent des sonorités plus assourdies, comme si le poète donnait dans un murmure le conseil désolé :

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.

Comme il est naturel, le lyrisme se nourrit plus souvent de larmes que de rires. Hugo chante la mélancolie de l'amour vieilli dans la ***Tristesse d'Olympio*** et la douleur du père dans ***A Villequier.*** L'exil s'ajoutant à la fuite de la jeunesse et aux deuils familiaux, sa Muse devient prophétique dans ***Les Contemplations;*** obsédée par le mystère de la destinée, elle exprime cette anxiété métaphysique avec une richesse d'images inégalable. Mais l'harmonie entre le bonheur et une forme musicale et légère, quoique plus rare, ne manque pas au registre de Victor Hugo. L'exemple le plus charmant de cette Muse gracieuse, aussi vaporeuse et mélodieuse que celle des ***Fêtes galantes*** de Verlaine, se trouve dans ***La Fête chez Thérèse.*** Le tragique de la vie et de la passion s'oublie un instant derrière les masques et les costumes fantasques qu'ont adoptés les invités de la blonde Thérèse; dans le théâtre de verdure règne une atmosphère de comédie italienne, et la Nature elle-même ne se montre que sous l'aspect gracieux d'un parc printanier :

... Les sorbiers, les lilas,
Les ébéniers qu'avril charge de falbalas,
De leur sève embaumée exhalant les délices,
Semblaient se divertir à faire les coulisses...

La nuit, qui tombe sur la fête, n'apporte pas la tristesse, mais une langueur amoureuse, un bonheur vague, qui se confond avec

Le clair de lune bleu qui baignait l'horizon.

CONCLUSION. — Les poètes romantiques n'ont pas été seulement les chantres de la passion, mais aussi des artistes qui ont su dominer et élargir leur personnalité en exprimant des sentiments universels. La liberté qu'ils ont revendiquée n'est pas devenue anarchie. Hugo, dans le même poème, proclame qu'il a ***jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose,*** mais il exalte la Muse rajeunie et toujours plus belle :

Elle est l'expression, elle est le sentiment...
Elle entre aux profondeurs du langage insondable...
Et, c'est Dieu qui le veut, apres avoir rempli
De ses fiertés le peuple, effacé le vieux pli
Des fronts, et relevé la foule dégradée,
Et s'être faite Droit, elle se fait Idée !

(Réponse à un acte d'accusation.)

La ***réconciliation merveilleuse,*** qui enchante Alain, est donc bien le but suprême des Maîtres.

I. - Mme de Staël (1766-1817).

Faut-il imiter les chefs-d'œuvre nationaux ?

« L'étude des ouvrages parfaits et généralement connus que nous possédons apprend bien ce qu'il faut éviter, mais n'inspire rien de neuf; tandis qu'en lisant les écrits d'une nation dont la manière de voir et de sentir diffère beaucoup de celle des Français, l'esprit est excité par des combinaisons nouvelles, l'imagination est animée par les hardiesses mêmes qu'elle condamne. » *(Préface de Delphine.)*

Expliquez, discutez et commentez ces réflexions de Mme de Staël.

INTRODUCTION. — Mme de Staël forma son esprit dans le salon de sa mère, par la conversation des Philosophes, mais elle avait la sensibilité trop vive pour ne pas se détacher du culte de la raison et ne pas chercher dans les littératures étrangères des modèles plus conformes à sa nature. Aussi est-ce son expérience personnelle qu'elle généralise dans cette opinion *« L'étude des ouvrages parfaits... les hardiesses mêmes qu'elle condamne. »*

EXPLICATION. — Mme de Staël commence par **condamner l'imitation des chefs-d'œuvre nationaux,** incapables, selon elle, d'inspirer quelque chose de neuf. Ces *ouvrages parfaits* sont les œuvres des Classiques du XVIIe siècle, qu'elle admire au nom de l'art, mais qu'elle considère comme inutiles ou même nuisibles comme sources. A force d'étudier dans les collèges les tragédies de Racine ou l'*Art poétique* de Boileau, l'intelligence critique discerne les fautes, mais, dénuée d'enthousiasme, est incapable de créer à son tour. Les jeunes auteurs n'osent s'écarter des modèles, dont la perfection même est décourageante. De là, la médiocrité des successeurs de Corneille et de Racine : Voltaire lui-même, malgré son savoir-faire et son habileté de versificateur, demeure timidement dans le sillage du XVIIe siècle et ne crée rien de neuf. On peut en dire autant de la poésie lyrique, qui applique toujours les principes de Malherbe. **Cette imitation forme le goût, enseigne l'art, mais asservit la personnalité et interdit les innovations.**

En revanche, **le dépaysement est fécond.** Grande voyageuse, Mme de Staël, tout en conservant la nostalgie de Paris, ne cessera de s'intéresser aux littératures des nations qu'elle visitera. De son séjour en Allemagne, elle retirera non seulement des souvenirs pittoresques, mais la confirmation de ses préférences pour la littérature du Nord opposée à celle du Midi. Alors que beaucoup d'écrivains français, imbus de leur supériorité, et voyant toute l'Europe se mettre à l'école de la France, ne concevaient pas qu'on puisse trouver ailleurs des modèles, Mme de Staël recommande un élargissement de la culture. Avec prudence d'ailleurs, elle ne place pas à égalité les chefs-d'œuvre étrangers et les chefs-d'œuvre classiques; elle admet que le goût peut condamner des hardiesses contraires aux leçons de Boileau et aux règles d'Aristote. Réserve justifiée : on sait combien les traducteurs de Shakespeare adoucissaient l'original. Même Voltaire s'indignait des monstruosités du « sauvage ivre ». Mais la question n'est pas là : il s'agit moins d'admirer l'art des étrangers que **de découvrir de nouvelles sources d'inspiration;** c'est l'imagination créatrice, qui se trouve stimulée; le sens critique pourra s'exercer ensuite. L'important, c'est de trouver ces « *combinaisons nouvelles* », que des modèles trop connus ne peuvent fournir. Mme de Staël a conscience que la littérature classique est épuisée et que **les générations nouvelles aspirent à une transformation complète de la littérature.** L'enthousiasme suscité par les œuvres de Rousseau lui donnait pleinement raison. La sensibilité exaltée ne goûtait aucun réconfort dans la rigueur de la raison

DISCUSSION. — Dans quelle mesure les écrivains du début du XIXe siècle ont-ils étudié les littératures étrangères ?

Les Philosophes du XVIIIe siècle avaient déjà senti le besoin de renouvellement. Alors qu'ils demeuraient attachés à l'esthétique classique, leur information débordait largement la tradition nationale. Les voyages à travers l'Europe de Montesquieu, de Voltaire et de Diderot leur avaient ouvert des horizons insoupçonnés. Voltaire abandonne la philosophie de Descartes au profit de celle de Locke et du système de Newton. Shakespeare, qu'il condamnera beaucoup plus tard, lui révèle le génie de l'action dramatique. *Zaïre* est une tentative de fusion entre le drame shakespearien et la tragédie racinienne. Les dettes de Diderot sont encore plus importantes : il emprunte aux Anglais son sensualisme philosophique et le réalisme de ses romans. C'est à bon droit qu'il peut composer un *Eloge de Richardson.* Les poésies d'**Ossian** remettent en honneur l'inspiration épique et touchent un public beaucoup plus vaste que la *Henriade.* **Le cosmopolitisme littéraire est donc antérieur à la Révolution,** et cet échange était également fructueux pour les auteurs français et étrangers.

L'immense brassage de la Révolution et de l'Empire, après avoir d'abord interrompu les relations culturelles, les amplifie. Les émigrés français, les officiers, rapportent de leur exil ou de leurs campagnes une curiosité accrue pour les littératures étrangères. D'ailleurs, à une époque où les institutions politiques subissent tant de transformations, l'imitation exclusive des anciens apparaît comme une survivance anachronique. **Stendhal** ne comprend pas qu'on s'acharne à prendre toujours Racine comme modèle, alors que la société de l'Ancien Régime a disparu. Le **désir de constituer une littérature moderne,** de rompre avec les disciplines du passé, le besoin d'épancher les angoisses de l'âme et les passions du cœur trouvent des modèles en Angleterre et en Allemagne.

Musset, tour à tour ironique et ému, reconnaît que sa génération a vibré à la lecture des œuvres étrangères, dont les personnages lui semblaient des guides, tant la confusion de l'art et de la vie était complète : ***Gœthe, le patriarche d'une littérature nouvelle, après avoir peint dans Werther la passion qui mène au suicide, avait tracé dans son Faust la plus sombre figure humaine qui eût jamais représenté le mal et le malheur... Byron lui répondit par un cri de douleur qui fit tressaillir la Grèce, et suspendit Manfred sur les abîmes...*** » *(La Confession d'un enfant du siècle.)* **Gérard de Nerval,** encore élève du Collège Charlemagne, entreprend l'énorme tâche de traduire le ***Faust.*** Les sorcières de la nuit de Wallpurgis et les ***Contes fantastiques*** d'Hoffmann hantent son imagination et l'emportent dans un univers de chimères. Dans le domaine du théâtre, **Shakespeare, Lope de Vega** et **Schiller** servent de garants au drame romantique, qui prend le contre-pied de la doctrine classique. Le roman, qui commence son extraordinaire expansion, associe **Chateaubriand** et **Walter Scott** dans les évocations historiques. Les ballades de **Victor Hugo** dans les ***Odes et Ballades*** n'ont aucun rapport avec le poème médiéval de ce nom, mais par leur caractère populaire, épique et fantastique, dérivent des ***lieder*** germaniques, fertiles en apparitions sataniques et en chevauchées infernales.

Mme de Staël prophétisait donc avec exactitude le **développement d'un courant qu'elle avait elle-même encouragé** de toute son éloquence dans ses deux ouvrages principaux, ***De la littérature*** et ***De l'Allemagne.***

COMMENTAIRE. — A vrai dire, les écrivains ne se sont jamais enfermés dans l'imitation étroite des chefs-d'œuvre nationaux. Bien souvent, au contraire, les écoles littéraires se sont constituées par réaction contre l'école précédente, précisément pour rechercher des « ***combinaisons nouvelles*** » : réaction de Malherbe contre la Pléiade, des Classiques contre les Baroques et les Précieux, etc. La Littérature française n'a d'ailleurs jamais cessé d'emprunter des thèmes et des genres littéraires à ses voisines : combien de sonnets de la Renaissance sont des adaptations de poèmes italiens ! L'admiration pour les Anciens n'empêche pas Corneille de puiser dans le théâtre espagnol. Quant à Molière, tout lui est bon, des pitreries de Scaramouche à la sombre légende de Don Juan. L'éclectique La Fontaine ignore les barrières du temps et de l'espace, et fait sa nourriture de Boccace comme d'Esope, de Spinoza comme de Marot. **L'influence étrangère** est plus intense et plus manifeste à partir du XIXe siècle, mais elle **a toujours été un facteur important dans la création littéraire.**

CONCLUSION. — La perfection d'une œuvre n'assure pas nécessairement sa fécondité. L'inspiration est capricieuse, et ne se confond ni avec la culture, ni avec le goût. A travers les frontières, des affinités électives se reconnaissent et donnent naissance à des œuvres différentes de celles du pays d'origine. L'imitateur se sent plus libre dans son travail d'adaptation et devient original en imitant. L'imagination romantique « ***animée par les hardiesses*** » des œuvres étrangères s'est cependant conformée au goût français.

L'esprit de conversation.

Que pensez-vous des remarques suivantes de Mme de Staël ?

« Le genre de bien-être que fait éprouver une conversation animée ne consiste pas précisément dans le sujet de cette conversation; les idées ni les connaissances qu'on peut y développer n'en sont le principal intérêt : c'est une certaine manière d'agir les uns sur les autres, de se faire plaisir réciproquement et avec rapidité, de parler aussitôt qu'on pense, de jouir à l'instant de soi-même, d'être applaudi sans travail, de manifester son esprit dans toutes les nuances par l'accent, le geste, le regard, enfin de produire à volonté comme une sorte d'électricité qui fait jaillir des étincelles, soulage les uns de l'excès même de leur vivacité, et réveille les autres d'une apathie pénible. »

(*De l'Allemagne*, I, chap. II.)

INTRODUCTION. — Un des étonnements de Mme de Staël lors de son séjour en Allemagne fut le peu de goût de ses hôtes pour la conversation. Elle avait passé sa jeunesse dans le salon de Mme Necker, sa mère, qui réunissait une société brillante. Elle-même, jusqu'à son bannissement par Napoléon, avait tenu un salon littéraire et politique. Elle raffolait de ce genre de distraction, et sa nostalgie de Paris est avant tout le regret de ces conversations étincelantes, que l'éloignement lui rend encore plus chères. Aussi analyse-t-elle avec une pénétrante sympathie ce trait caractéristique du caractère français : « ***Le genre de bien-être... une apathie pénible.*** »

EXPLICATION. — La définition de Mme de Staël comprend deux parties. Dans la première, l'auteur distingue le fond de la conversation de sa forme; dans la seconde, elle évoque le causeur en action. On pourrait croire que Mme de Staël, qui a entendu les discussions des Encyclopédistes, fait grand cas de la profondeur des idées. Certes, elle ne la néglige pas, mais la considère comme secondaire pour le plaisir de l'entretien. Le passage précédent éclaire cette opinion : « ***La parole n'y est pas seulement, comme ailleurs, un moyen de se communiquer ses idées, ses sentiments et ses affaires; mais c'est un instrument dont on aime à jouer, et qui ranime les esprits comme la musique chez quelques peuples, et les liqueurs fortes chez quelques autres.*** » Il s'agit donc d'un plaisir, où le corps prend une part considérable, d'où l'expression, au premier abord insolite, de : « ***bien-être*** ». C'est un état heureux pour le physique comme pour le moral, qui est créé par la conversation. Rencontre curieuse : déjà Montaigne (III, 8, ***De l'art de conférer***) remarquait que le sujet de la conversation n'est pas son principal intérêt : « ***Il me chaut peu de la matière, et me sont les opinions unes; et la victoire du sujet à peu près indifférente*** », Mme de Staël se souvient-elle ici des ***Essais ?*** C'est peu probable : Montaigne souligne l'importance de conduire une discussion avec ordre, Mme de Staël s'attache au plaisir de la conversation, d'où l'ordre est exclu. Néanmoins, les deux écrivains sont d'accord sur

l'agrément et l'intérêt de la conversation : « ***Le plus fructueux et naturel exercice de notre esprit...*** » (III, 8.) Mais depuis le XVIe siècle, la vie en société a évolué, et ***l'art de conférer*** s'est transformé. Dans les ***Essais,*** il apparaît réglé par un certain cérémonial venu de l'école ou des tribunaux. Alors que Montaigne écrit par « ***sauts et gambades*** », il semble observer des rites dans la conversation, qu'il assimile à une dispute philosophique. Rien de tel chez Mme de Staël : le XVIIIe siècle a libéré la conversation de la politesse pesante du grand siècle et des grâces alambiquées de la Préciosité pour en faire un jeu d'esprit éblouissant. Toute la société y prend part; c'est une ***action réciproque,*** où chacun a son rôle en vue du plaisir commun. Alors qu'une lecture, un discours, une conférence, ont une intention didactique, la conversation est surtout un passe-temps, dont l'agrément est le premier objectif. C'est un art subtil que les salons parisiens ont enseigné à toute l'Europe, mais où les Français sont restés maîtres. Mme de Staël en énumère les principales modalités. Tout d'abord, la ***rapidité.*** On ne médite pas dans un salon : les compliments et les railleries, le badinage ou les maximes sérieuses jaillissent spontanément; toute préparation, tout préambule les gâte. La parole et la pensée doivent aller de pair. Mme de Staël suggère même que la pensée est au service de la parole : « ***On pensait pour parler.*** » Comme on comprend la gêne d'un Rousseau, à la pensée profonde et lente, au milieu de ce feu d'artifice ! Le fruit de cette allégresse, c'est de cueillir le plaisir du moment, de « ***jouir à l'instant de soi-même*** », satisfaction d'amour-propre comparable à celle qu'une élégante éprouve au bal, lorsqu'elle attire tous les regards. Mais dans son amour de la conversation, Mme de Staël ne semble pas s'apercevoir qu'elle en trace ici les limites : comment concilier cette vanité égoïste avec le désir de se faire plaisir « ***réciproquement*** » ? A partir de ce moment, c'est moins l'analyse de la conversation en général qu'elle fait, que son propre portrait en société. Car elle fut ce meneur de jeu, heureuse d'être « ***applaudie sans travail*** », alors que le moindre écrit coûte tant de peine. D'emblée, elle éclipsait les autres causeurs, et tenait sous le charme toute l'assemblée. Elle faisait « ***jaillir des étincelles*** » autour d'elle, à la fois par ses paradoxes et par la mimique qui les animait. La supériorité de la parole sur l'écriture, c'est cette chaleur, cette présence humaine, qui suscite l'émulation et « ***réveille*** » les apathiques. On sait comme elle entraîna dans son tourbillon la cour de Weimar, séduisant, mais éberluant Gœthe lui-même, prodiguant l' ***électricité*** », t négligeant souvent d'écouter ses hôtes à force de se trop écouter elle-même. C'est ici la seconde limite de la conversation : son effet est aussi passager que vif; l'éclair s'éteint, et la société éblouie retombe dans sa léthargie. Mme de Staël, par sa vivacité même, donna aux écrivains allemands l'impression d'être superficielle, alors que sa pensée bouillonnait, autant que sa parole, d'idées neuves et profondes.

DISCUSSION. — Peut-on accepter sans réserve cet éloge de la conversation ? Le plaisir qu'en a retiré Mme de Staël ne va-t-il pas sans inconvenients ?

1. Approbation. — En se donnant au plaisir de la conversation, Mme de Staël suit le courant du XVIIIe siècle, où le rôle des salons a été prédominant non seulement dans la vie de société, mais encore dans le mouvement des idées et dans le développement de certains genres littéraires. Les salons de la marquise de Lambert, de Mme de Tencin, de Mme Du

Deffand, de Mme Geoffrin, de Mlle de Lespinasse, de Mme d'Epinay, et, bien entendu, celui de Mme Necker ont développé l'esprit de repartie, affiné l'esprit et aiguisé la curiosité intellectuelle. Leurs habitués se comprenaient à demi-mot; une intonation, un geste, soulignaient leurs bons mots, dont certains sont venus jusqu'à nous. Ils invitaient les écrivains à être aussi légers dans leurs écrits que dans leurs propos, à multiplier les dialogues, à user de l'ironie comme arme suprême. Les ***Lettres persanes*** comme les comédies de Marivaux reflètent ce ton de la conversation par leur aisance comme par leur subtilité. La conversation se prolonge par des ***correspondances,*** qui rivalisent de spontanéité, de concision et font, elle aussi, « ***jaillir des étincelles*** ». Les lettres de Voltaire, de Mme Du Deffand, de Mme d'Epinay, de l'abbé Galiani entre autres, témoignent de ce désir de se « ***faire plaisir réciproquement*** » et d' « ***agir les uns sur les autres*** », soit pour chasser l'ennui, soit pour poursuivre la guerre philosophique, en traitant aussi plaisamment les pensées profondes que les propos mondains ou les anecdotes du temps. La Révolution elle-même n'interrompra pas la vie mondaine, qui refleurira sous la Restauration et se prolongera au début du XIXe siècle, fournissant une abondante matière aux romans de Proust.

2. Réserves. — L'influence de l'esprit de conversation sur les Lettres comporte quelques défauts, que Mme de Staël a relevés. En premier lieu, l' « ***enivrement de l'esprit de société rend singulièrement incapable d'application et d'étude*** ». Les brillants causeurs n'ont ni le temps, ni le goût des ouvrages de longue haleine. Ils « ***jouissent à l'instant d'eux-mêmes*** », mais dépassent rarement leur génération. M. de Malézieu, l'amuseur de la Cour de Sceaux, n'a laissé que quelques mots, tandis que les œuvres durables comme ***L'Esprit des lois, l'Encyclopédie,*** l'***Essai sur les mœurs,*** ont exigé une longue application, et souvent une studieuse retraite. Cette obligation du silence et d'une solitude relative est peut-être encore plus nécessaire de nos jours, où l'agitation d'une existence trépidante, l'intrusion de la radio et des journaux brisent tout effort sérieux. C'est au cours des années d'obscurité et de méditation que Paul Valéry a composé ses œuvres maîtresses.

Le plaisir de la conversation risque aussi de sacrifier l'objectivité aux complaisances et aux inimités de coterie. Qui résiste à l'attrait d'un bon mot même injuste ? La critique a trop souvent le pas sur l'admiration, la vanité sur le mérite. Il a fallu toute une révolution dans les mœurs, succédant à une révolution politique pour réintroduire la poésie lyrique dans les salons. Mme de Staël reproche elle-même à la littérature française d'être une littérature de société et de n'avoir pas accès près du peuple, et ce reproche est en partie fondé pour son époque.

CONCLUSION. — Le plaisir de la conversation est certainement l'un des plaisirs les plus raffinés de la civilisation; il a donné aux ouvrages du XVIIIe siècle une élégance et un piquant inégalables. Mais l'esprit de société ne peut être le but unique de l'écrivain. Celui-ci ne doit pas limiter son information à un cercle étroit, ni parler légèrement de tout. Le renouveau littéraire du XIXe siècle a précisément pour auteurs Mme de Staël et Chateaubriand, dont les existences mouvementées ne se sont pas confinées à l'intérieur des salons, et qui ont su traiter avec gravité et ampleur les problèmes qui se posaient à leur génération. Leurs œuvres n'ont pas produit seulement un éclair aussi bref que lumineux; elles ont trouvé le chemin secret des âmes, qui conservent un masque en société.

II. - Alfred de Vigny (1797-1863).

La poésie est-elle la « perle de la pensée » ?

Poésie ! ô trésor !...
Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ?
. . . . . .
Diamant sans rival, que tes feux illuminent
Les pas lents et tardifs de l'humaine Raison !

(Alfred de Vigny, ***La Maison du berger.***)

*** Que pensez-vous de cette conception de la poésie — et, en particulier, estimez-vous qu'elle corresponde aux aspirations de notre temps ?**

Comprendre le sujet. — Tout d'abord relire ***La Maison du berger*** en entier. Une constatation se dégage : le fragment cité est un amalgame de deux passages assez éloignés. Le poème se compose de trois grandes parties : la première invite Eva à fuir les ***cités serviles*** et à se réfugier dans la Nature, où la Maison du berger l'attend sur la bruyère épaisse. Qu'importe que le siècle oublie la ***Rêverie amoureuse*** pour triompher de la distance et du temps ! — la seconde exalte la poésie — la troisième est une méditation sur la Femme, la Nature et le rôle de la créature fragile près du poète. Le premier vers du texte, cité incomplètement, ouvre majestueusement la seconde partie :

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !

Dès l'abord, Vigny exclut les confidences passionnées, les épanchements lyriques, si fréquents dans la première période du Romantisme :

Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former...

La poésie, comme la perle, ne se souvient pas des tempêtes. Ce n'est pas que le poète soit à l'abri de la souffrance : génial incompris, il est toujours victime du vulgaire, qui le redoute. Le poète, lui, ne craint pas le ***pur enthousiasme,*** quitte à se brûler aux ***flambeaux divins,*** le ***Soleil du Ciel, l'Amour, la Vie.*** Mais en face de ce martyr de la vraie poésie, que d'imposteurs ! La Muse a souvent oublié son origine divine; la ***fille du saint Orphée***

Epreuve d'imprimerie corrigée par A. de Vigny (cl. Giraudon).

L'agile matelot aux voiles suspendu
S'arrête, et son regard ~~est vers l'île tendu~~. ⌈ vers son île est tendu
Tous ont pour la prière une oreille docile,
Et de quelques vieillards c'était l'œuvre facile.
Tels, lorsqu'après neuf ans d'inutiles assauts
Impatiens d'Argos, couraient à leurs vaisseaux,
Les Grecs, des traits d'un Dieu redoutant le supplice,
On vit le vieux Nestor et le prudent Ulysse
Du sceptre et du langage unissant le pouvoir,
Les rattacher soumis au saint joug du devoir.

Silence ! – Sur [redacted] marbre, ancien autel d'Homère,

⌈ ~~C'était sur le débris d'un vieux autel d'Homère~~
Où depuis trois mille ans se brise l'onde amère,
Où un moine, par des Turcs chassé du saint couvent,
~~Offrait~~, au nom des Grecs, l'hostie au Dieu vivant. // consacre
Désertant de l'Athos les cimes profanées,
Et courbé sous le poids de ses blanches années,
Révoltant l'île, au jour par ses desseins marqué,
Il avait reparu tel qu'un siècle évoqué ;

s'est galvaudée et a jeté son bonnet par-dessus les moulins; elle a chanté aux *carrefours impurs,* préféré à la gravité le *coquet madrigal,* l'*équivoque effronté.* Légère, sensuelle, ironique, elle a interprété l'épicurisme d'Horace ou de Voltaire. Aussi les *hommes les plus graves* méprisent cette *fille sans pudeur* et cherchent d'autres porte-paroles. Ils briguent les mandats populaires, *jettent leurs pensers aux vents de la tribune,* quêtent les applaudissements, acteurs d'un spectacle que méprise le poète. Ni ces rhéteurs, ni la foule n'ont raison. L'*Avocat d'un jour* ignore le message éternel enfermé dans les *graves symboles* de la poésie. C'est elle pourtant la détentrice des vérités essentielles que les générations se transmettent l'une l'autre :

Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées?

Lorsque les civilisations s'engloutissent dans l'océan des âges, la poésie comme un diamant épargné par la destruction, atteste les splendeurs révolues et en restitue le reflet, plus durable que les palais, les statues ou les lois. Aussi, loin d'être daignée par les penseurs, la poésie devrait être vénérée comme le guide suprême, sauvegardée comme un trésor. D'où le vœu ardent de Vigny, philosophe et poète, souhaitant de réconcilier la Poésie et la Raison :

Diamant sans rival, que tes feux illuminent
Les pas lents et tardifs de l'humaine Raison...

Même replacée dans son contexte, la définition de Vigny ne manque pas de complexité et pose de nombreuses questions.

Le premier point, c'est que la poésie est un bien inestimable, le don qui rapproche l'homme de la divinité. Toutes les images concordent : *trésor, perle, diamant sans rival.* Bien qu'il ait composé des romans *(Stello, Servitude et grandeur militaires)* et des pièces de théâtre *(La Maréchale d'Ancre, Chatterton),* Vigny considère la poésie comme le genre le plus noble.

La justification de ce privilège, c'est que la poésie n'est pas un exercice de virtuosité formelle ou un badinage. Le poète, convaincu de la grandeur de sa mission, est emporté par l'enthousiasme, c'est-à-dire l'appel de Dieu auquel il sert d'interprète. Cette conception platonicienne, reprise par Ronsard et ses amis de la Pléiade, fut adoptée, on le sait, par le Cénacle romantique. **Moïse** est non seulement le prophète biblique, mais le symbole de l'homme de génie, du poète, qui montre à l'homme sa destinée.

La poésie est donc une quintessence de la pensée. Mais quelle pensée? Les difficultés commencent ici. Vigny revendique le titre de philosophe et estime qu'il se distingue par là des autres poètes : « *Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique* » *(Préface des poèmes antiques et modernes,* édition de 1837.) Le poème doit éveiller la réflexion du lecteur, l'arracher aux occupations matérielles et le mettre devant l'éternelle énigme que le Christ au Mont des Oliviers demande à son Père de résoudre :

Tout sera révélé dès que l'homme saura
De quels lieux il arrive et dans quels il ira.

Le premier problème est d'ordre métaphysique : c'est celui que traite Vigny, en particulier, dans *Le Mont des Oliviers* et dans les *Destinées.* L'homme

a sans cesse espéré se libérer du Destin et savoir son avenir, mais ses espérances ont toujours été trompées. Les ***Tristes Divinités du monde oriental*** ont opprimé les Juifs, les Grecs et les Latins sous des noms différents, puis elles ont vu leur pouvoir ébranlé par le Christ, mais celui-ci n'a pu remporter une victoire complète. Les Destinées ont repris leur empire :

Retournez en mon nom, Reines, je suis la Grâce.
L'homme sera toujours un nageur incertain
Dans les ondes du temps qui se mesure et passe. ***(Destinées.)***

Ainsi la liberté n'est qu'une illusion, les vues de Dieu sont impénétrables. « ***Muet, aveugle et sourd*** », le Père refuse de répondre aux appels angoissés du Fils. L'homme alors n'a plus qu'à faire lui-même sa destinée :

Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité. ***(Mont des Oliviers.)***

Son désespoir s'enveloppe d'une dignité hautaine comparable au stoïcisme antique. Par respect de soi-même, il pratique les vertus, mais ne s'incline plus devant les autels :

Gémir, pleurer, prier est également lâche...
(La Mort du loup.)

Est-ce donc pour diffuser ce message désolé que le poète a été marqué par Dieu ? Sans doute, l'espérance est la plus grande des illusions, mais l'homme de cœur ne peut accepter sa défaite. A défaut de révélations mystiques, le poète lui enseigne à servir un idéal, une cause, et à se dépasser lui-même : « ***J'ai nommé ces poèmes Elévations, parce que tous doivent partir d'une image toute terrestre pour s'élever à des vues d'une nature plus divine.. prendre l'âme sur terre et la déposer aux pieds de Dieu...*** » Ainsi, l'absence divine n'est pas une excuse à la mollesse ou aux vices. Le noble, le poète et le soldat, tout en étant méconnus et martyrisés, servent d'exemples à la foule; ces parias sublimes l'aident à acquérir une morale austère au-dessus des passions et des intérêts.

Cependant, la métaphysique et la morale individuelle ne sont pas les seules formes de la pensée. Comme tous ses contemporains, Vigny s'est préoccupé des problèmes sociaux et du progrès scientifique. Mais alors que Lamartine passe avec aisance de la retraite des Muses aux tumultes de l'agitation politique et aux responsabilités du pouvoir, Vigny, instruit par son échec à la députation, s'écarte de la vie publique. Il n'a que mépris pour les parlementaires, ces sophistes modernes, ces ***avocats d'un jour.*** A l'égard de la science, son attitude est plus nuancée. Sans doute, dans ***La Maison du berger,*** il regrette la poésie des diligences et recommande à Eva d'éviter ces chemins de fer inventés par la science; déjà il pressent l'inquiétude des temps modernes :

Nous nous sommes joués à plus fort que nous tous...
Le Monde est rétréci par notre expérience
Et l'équateur n'est plus qu'un anneau trop étroit...

Mais, dans *La Bouteille à la mer,* la Science est présentée comme la grande espérance. Il renie les victimes exaltées dans ***Stello*** :

Oubliez Chatterton, Gilbert et Malfilâtre [1]...

Le modèle, cette fois, c'est le ***grave marin*** qui, sur son navire désemparé, conserve le calme et la lucidité du savant, toise et mesure les vagues qui l'écrasent, soumettant

... son âme au poids de la matière impure.

Au moment de couler, il trace la carte des flots et confie son message à la bouteille, qui surnage au naufrage. C'est l'image de la Science plus forte que les ouragans :

C'est l'élixir divin que boivent les esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience.

. . . . . .

Cet arbre est le plus beau de la terre promise,
C'est votre phare à tous, Penseurs laborieux.

. . . . . .

Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées.

La confrontation entre ***La Maison du berger*** et ***La Bouteille à la mer*** autorise donc à croire que Vigny place la poésie scientifique parmi les ***« perles de la pensée »***. On sait l'ampleur et les difficultés du débat : Homère, Lucrèce, Virgile, ont pu être les dépositaires du savoir de leur siècle sans cesser d'être des artistes. Peut-on en dire autant de ceux qui ont versifié les découvertes et les inventions du XVIIIe siècle ? Ce n'est pas l'***Hermès*** qui confère l'immortalité à Chénier. Ni Lebrun-Pindare, ni Fontanes, ni Malfilâtre, ni Delille ne manquaient de savoir ou de talent, mais qui a lu l'***Ode sur les causes physiques des tremblements de terre, l'Essai sur l'astronomie, l'Ode sur le soleil fixe...*** ou l'***Epître à M. Laurent à l'occasion d'un bras artificiel qu'il a fait pour un soldat invalide ?*** Toutes ces œuvres procèdent d'intentions excellentes et d'un respectable culte de la Science, mais elles ne parviennent pas à transfigurer les données scientifiques en poésie. Doit-on l'avouer ? L'évocation des chemins de fer par Vigny ne leur est pas supérieure. Certes, les chefs de gare n'ont guère l'habitude d'être qualifiés par les écrivains d'***ange aux yeux bleus,*** et il faut un sérieux effort pour frémir devant la locomotive, ***« ce taureau de fer qui fume, souffle et beugle »***. En s'attachant au progrès technique, si vite dépassé, la poésie se condamne à être comme lui, transitoire. Est-ce là la révélation suprême de l'Esprit pur, ***« Colombe au bec d'airain ! Visible Saint-Esprit »*** ? Beaucoup en doutent encore.

La position de Vigny à l'égard de la science et de la technique se rapproche beaucoup de celle de Lamartine. Après les ***épanchements tendres et mélancoliques*** des ***Méditations,*** celui-ci envisage une poésie plus complète. Il réprouve toujours les ***chiffres*** et le ***sabre,*** mais entreprend de réconcilier le cœur et la raison. La poésie est ***« l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée... c'est la langue complète... qui saisit l'homme par son humanité tout entière... » (Les Destinées de la poésie***

(1) Malfilâtre (1732-67) n'est pas cité dans « Stello » à côté de Gilbert et de Chénier. Vigny se souvient probablement du poète scientifique connu au XVIIIe siècle par son ode sur « le soleil fixe au milieu des planètes ».

1834.) Mais les tentatives de Lamartine pour chanter les conquêtes de la science sont aussi peu concluantes que celles de Vigny : l'imagerie et les périphrases ne masquent pas la gêne.

On pourrait encore s'étonner de la sévérité de Vigny pour Voltaire, défenseur de la poésie philosophique au XVIIIe siècle. Il est injuste de ne voir en lui qu'un spirituel auteur de madrigaux. Entre la ***perle de la pensée*** et l'***ornement de la raison,*** la parenté n'est-elle pas évidente ? Voltaire devance aussi Vigny lorsqu'il voit la supériorité de la poésie sur la prose dans la concision : son mérite est de ***dire plus que la prose, et en moins de paroles que la prose.*** Mais si Voltaire reconnaît un pouvoir de suggestion à la poésie, il ne sait pas l'envelopper de mystère. Aussi, malgré la ressemblance des définitions théoriques, un abîme sépare les œuvres. La pensée, aux yeux de Vigny, n'est pas la logique étroite de la raison humaine, mais le reflet de la volonté divine. Le rôle du poète n'est donc pas de se substituer au savant, mais de lui rappeler sans cesse sa mission, qui est d'abord la recherche de la vérité. Alors que l'***humaine raison*** laissée seule se mécanise, la poésie échappe à l'esprit géométrique et dispense l'esprit de finesse, intuitif et nuancé.

Réduite à ses éléments essentiels, la définition de Vigny insiste sur le caractère unique de la poésie, sur sa valeur civilisatrice et sur sa fonction complémentaires de celle de la Raison. Ces trois points correspondent-ils aux aspirations de notre temps ?

A nouveau, des interprétations divergentes se présentent. Doit-on comprendre par ***aspirations*** les tendances actuelles de la poésie ? Comment les définir, où commence aujourd'hui, où finit hier ? Beaucoup de candidats ont cru résoudre la difficulté en disant : Vigny, c'est hier; aujourd'hui, c'est Baudelaire. Comme ils se vieillissaient ingénument !

S'agit-il du rôle de la poésie dans le monde moderne et non plus seulement des conceptions de Vigny, c'est un immense débat qui s'engage, mettant aux prises la science et la technique d'une part, les autres ordres de connaissance d'autre part. La poésie est-elle apte à exprimer le vertige de l'infiniment grand et de l'infiniment petit dans sa phase actuelle ? Nous n'en savons rien, car des difficultés analogues se présentaient déjà à Lucrèce, et il en a triomphé. Le public considère-t-il toujours la poésie comme le trésor des trésors ? C'est fort douteux. L'inquiétude devant le destin, la révolte contre l'absurdité de la condition humaine, ou bien, à l'opposé, la confiance en Dieu, ont inspiré le théâtre et le roman d'une façon plus marquante que la poésie. Le succès de Camus, de M. Sartre, de Claudel, confirme la conviction de Vigny, que la littérature peut s'intéresser aux problèmes cruciaux, mais donne une place mineure (Claudel et Péguy sont une exception) à la poésie. Celle-ci n'est-elle pas devenue surtout une évasion du monde matériel et une investigation, soit de l'irréel, soit des zones subsconscientes de l'être humain ? Mais la fantaisie de Prévert, le néo-classicisme final d'Eluard ou de M. Aragon s'écartent d'un surréalisme confiné dans une étroite chapelle. Où situer la poésie de Paul Valéry, qui a donné naissance à tant de commentaires philosophiques, bien que le poète ait proclamé son refus d'écrire une œuvre didactique ?

Peut-être cette pensée lucide, mais enveloppée de symboles, cet accord entre l'impression sensuelle et la raison sont-ils la permanence la plus authentique de la conception de Vigny dans le monde d'aujourd'hui. Mais est-ce la voie de l'avenir ?

PLAN PROPOSÉ

1. INTRODUCTION. — Alors que le nom de Romantisme évoque surtout le triomphe du lyrisme et les effusions du cœur, Vigny retiré au Maine-Giraud, revenu des illusions de l'amour et des succès littéraires, médite sur la destinée humaine. Quelle consolation la poésie peut-elle apporter ? Est-elle seulement la confidente des désenchantements ? N'a-t-elle pas une mission plus noble et plus virile, comme dépositaire de la Civilisation ? Après avoir arraché Eva aux servitudes des cités, dans l'isolement de la Nature, le Poète contemple la vaste carrière ouverte à la grande poésie.

Poésie ! ô trésor !... etc.

2. DEVELOPPEMENT. a) *Explication.* — La définition de la poésie occupe toute la seconde partie de ***La Maison du berger;*** résumée dans ces quelques vers, elle met l'accent sur trois caractères principaux :

— La valeur inestimable de la poésie;

— Comment elle sauvegarde l'idéal;

— Comment elle précède et illumine l' « humaine raison ».

La poésie n'est pas un divertissement, ni un moyen de conquérir la gloire, mais une vocation, le trésor, la perle, le diamant qui renferme toute la richesse de la pensée.

Mais cette richesse est toute spirituelle. La poésie est utile, mais non utilitaire; elle méprise tout ce qui est mercantile, publicitaire et pratique. A travers les âges, elle maintient le flambeau : Homère conserve le souvenir de la Grèce, Virgile celui de Rome.

La poésie par l'intuition du cœur dépasse la raison tournée vers les côtés pratiques de la vie. Elle apporte à la fois la beauté et la pitié, ennoblissant la condition humaine.

La Maison du berger illustre les convictions permanentes de Vigny sur la primauté de la poésie et ***condense*** les idées déjà exprimées dans ***Stello***. Au ***Docteur Noir,*** Stello fait cette émouvante profession de foi : « ***Je crois fermement en une vocation ineffable qui m'est donnée, et j'y crois à cause de la pitié sans bornes que m'inspirent les hommes, mes compagnons de misère...*** » Ce ***Credo*** annonce le vers : « ***J'aime la majesté des souffrances humaines...*** », qui, selon le témoignage même de Vigny, résume toute la signification de son œuvre. La poésie écarte l'esprit, le ***persiflage,*** ce ***mal français.*** Elle est supérieure à l'intelligence ***qui pèse*** et ***qui mesure : « L'imagination contient en elle-même le Jugement et la Mémoire... Vos doctrines, vos lois, vos institutions ont été bonnes pour un âge et un peuple, et sont mortes avec eux; tandis que les œuvres de l'Art céleste restent debout pour toujours à mesure qu'elles s'élèvent, et toutes portent les malheureux mortels à la loi impérissable de l'Amour et de la Pitié.*** » L'***Ordonnance*** du ***Docteur Noir*** précise les rapports entre l'intelligence et l'imagination créatrice, l'homme politique et le poète : « ***La mission du poète ou de l'artiste est de produire, et tout ce qu'il produit est utile, si cela est admiré. Un poète donne sa mesure par son œuvre; un homme attaché au pouvoir ne la peut donner que par les fonctions qu'il remplit... S'il se fait un progrès dans leurs deux têtes, l'un s'élance tout à coup en avant, par une œuvre, l'autre est forcé de suivre la lente progression des occasions de la vie*** »

Mais la Poésie a cependant une rivale, la Science, elle aussi emportée par l'imagination dans ses hypothèses les plus hardies, et tournée vers le Bien. L'alliance de la Poésie et de la Science ne serait-elle pas l'idéal le plus haut auquel puisse accéder l'homme ? Cette espérance entrevue dans ***La Maison du berger*** animera ***La Bouteille à la mer*** et consolera les dernières années de Vigny.

b) ***Discussion.*** — Dans quelle mesure la conception de Vigny correspond-elle aux aspirations de notre temps ?

1° La poésie scientifique n'est guère tentée de nos jours et personne ne semble regretter son absence. Non que les découvertes de la science et de la technique ne puissent enflammer l'imagination ou émouvoir le cœur. ***Vol de Nuit,*** de Saint-Exupéry, exprime l'enthousiasme du pilote devant un univers inconnu de l'homme rivé au sol... mais Saint-Exupéry a préféré la prose à la poésie pour conter l'épopée du ciel.

2° La poésie philosophique, sous sa forme didactique, est également rejetée. Cependant, nulle poésie n'est plus riche de psychologie ni plus logique que celle de Paul Valéry. L'éveil de la conscience, le passage du rêve à la pensée lucide forment le thème central d'***Aurore*** et se retrouvent dans de nombreux autres poèmes. ***Le Cimetière marin*** est à la fois une **biographie morale** et une **méditation** sur la vie et la mort, l'homme et la nature, la pensée et l'action. Cette poésie profonde, somptueuse et souvent hermétique, a conquis un large public. Elle est, en grande partie, conforme aux conceptions de Vigny.

3° Depuis le Romantisme, la poésie a tenté les voies les plus diverses, préconisant tantôt la beauté marmoréenne avec le Parnasse, tantôt l'incantation musicale avec Verlaine, tantôt le symbolisme diamantin de Mallarmé. Les affinités entre Baudelaire, Leconte de Lisle et Vigny sont nombreuses, mais la jeunesse d'aujourd'hui ne paraît guère lire l'œuvre du Parnassien, et recherche plutôt le frisson morbide des ***Fleurs du mal*** que leur perfection formelle. Le groupe surréaliste, inspiré de loin par les ***Illuminations*** de Rimbaud, a entrouvert le domaine de l'inconscient, séparant totalement la poésie de la pensée. Le désir d'échapper au cadre logique, d'atteindre à la sensation naissante, a été une ambition de notre époque, l'anarchie intellectuelle s'associant avec un individualisme qui, lui, n'aurait pas déplu à Vigny. Mais le surréalisme ne semble pas avoir fait souche, sauf dans le roman avec Julien Gracq.

4° Cependant, les calamités de la guerre ont fait naître chez Eluard, et surtout chez Aragon, une poésie « ***engagée*** » à forme simple et régulière, que ne renierait pas Vigny. Chanter la liberté, l'espoir dans l'affranchissement de la Patrie; exalter le sacrifice des braves, proposer un idéal héroïque au peuple asservi, appartiennent bien aux conceptions de Vigny, dans la mesure où cette poésie militante s'élève au-dessus des partis politiques. Toutefois, le conflit entre le matérialisme et l'idéalisme, l'obsession du Destin ont inspiré plus de dramaturges et de romanciers que de poètes. Notre temps, ivre de vitesse, de bruit et de facilité intellectuelle, préfère souvent le charbon au pur diamant. Méditer sur un poème dans le silence de la solitude devient anachronique. L'oppression de la vie collective, infiniment plus lourde qu'à l'époque de Vigny, fait ressembler sa tour d'ivoire à un paradis perdu.

3. CONCLUSION. — La conception de Vigny n'est pas seulement l'ambition commune à beaucoup de poètes romantiques. En revendiquant la première place pour la Poésie et l'Art dans un monde menacé par les robots, Vigny, comme son successeur Valéry, est au centre même de la modernité. Mais si l'on n'envisage la poésie que sur le plan individuel, la définition de *La Maison du berger* semble abandonnée par beaucoup, peut-être parce que l'alliance de l'enthousiasme et de la raison est exceptionnelle à notre époque.

Le poète à la croisée des chemins.

Vous expliquerez, discuterez et commenterez le portrait suivant du poète par Vigny :

« Il peut encore, si son cœur ne se soulève pas trop violemment, courber et amoindrir sa pensée, et cesser de chanter pour écrire. Il peut être homme de lettres, ou mieux encore, si la philosophie vient à son aide et s'il peut se dompter, il deviendra utile et grand écrivain; mais à la longue, le jugement aura tué l'imagination et avec elle, hélas, le vrai Poème qu'elle portait dans son sein. »

(Dernière nuit de travail.)

INTRODUCTION. — Cette opinion est extraite de la *Dernière nuit de travail*, préface de *Chatterton* (1835). Vigny, après avoir rappelé les liens qui rattachent le drame au roman *Stello* (1832) insiste sur l'unité de son œuvre. Quelle que soit la forme adoptée, il s'agit toujours d'un plaidoyer en faveur du poète : *« La cause ? C'est le martyre perpétuel et la perpétuelle immolation du Poète »*. Mais qu'est-ce qu'un poète ? Ce n'est pas *« l'homme habile aux choses de la vie »*, ni davantage le *« grand écrivain » « maître de lui et de beaucoup d'âmes »*, mais *« une autre sorte de nature... plus passionnée, plus pure et plus rare... inhabile à tout ce qui n'est pas l'œuvre divine. »* Cet être d'exception, ou bien sera victime des pouvoirs et de la foule, ou bien renoncera à sa mission sacrée : *« Il peut encore... dans son sein. »*

EXPLICATION. — L'amertume et l'ironie frappent tout d'abord dans ce passage. Le choix que propose le vulgaire au poète est illusoire, car tout l'être de celui-ci se révolte contre cette dégradation, pour laquelle il éprouve une répulsion autant physique que morale : *« si son cœur ne se soulève pas... »* Mais à supposer que le poète surmonte son dégoût, il se déformera et se mutilera lui-même en se pliant aux contraintes sociales. L'antithèse entre *chanter* et *écrire* met en évidence l'originalité de la poésie. Il y a autant de différence entre *chanter* et *écrire* qu'entre danser et marcher. Le chant comme la danse est une activité spontanée et libre; *écrire* et marcher impliquent un but intéressé, un travail utilitaire. Pour chanter, le

poète n'écoute que son cœur et son imagination. ***Ecrire,*** c'est utiliser son intelligence pour la vie pratique, la fortune, les succès mondains, la notoriété. L'homme de lettres « ***écrit les affaires comme la littérature, et rédige la littérature comme les affaires*** ». Il n'a donc pas de vocation, mais du savoir-faire, qui le rend agréable en société et apte à tous les genres superficiels. C'est ce personnage brillant et futile que Molière et La Bruyère ont raillé sous le nom de ***bel-esprit,*** et qui existe à toute époque.

L'opposition entre le poète et le « ***grand écrivain*** » n'est pas aussi manifeste. En effet, ce dernier n'est pas un simple amuseur de salon ou un arriviste des lettres : Vigny lui accorde la philosophie et une fonction utile, qualités enviables. Cette philosophie résulte d'une « ***conviction profonde et grave*** », et d'une méditation mûrie dans la retraite. L'éloge n'est pas mince, si l'on pense à l'***ordonnance du docteur Noir*** prescrivant à Stello la « ***sainte solitude*** ». Le Philosophe ressemble même à Moïse dominant la multitude et lui imposant ses lois : « ***Il a médité dans la retraite sa philosophie entière; il la voit toute d'un coup d'œil; il la tient dans sa main comme une chaîne, et peut dire à quelle pensée il va suspendre son premier anneau, à laquelle aboutira le dernier...*** » Cette maîtrise de soi, cette sûreté dans l'élaboration de l'œuvre ne sont-elles pas la marque d'un génie capable de guider le public vers le progrès et de lui rendre ainsi d'inestimables services ? « ***Il tient un peuple dans sa main*** », ajoute Vigny. Peut-on imaginer une destinée plus glorieuse et plus conforme aux aspirations des écrivains romantiques après 1830, lorsque la littérature glisse du lyrisme intime vers l'apostolat social ?

Si telle a été l'ambition de Vigny lui-même pendant plusieurs années, il en est bien revenu, et ses préférences vont à l'éternel paria, méconnu, mais inspiré. Le penseur ne peut concilier le jugement et l'imagination.

Ainsi s'établit une hiérarchie parmi les écrivains : les uns ne voient que les facilités de leur art, les seconds donnent la première place à « ***exacte raison*** » et reçoivent la récompense de leur talent en jouissant de la popularité; les troisièmes, comme les héros de ***Stello,*** n'acceptent aucun compromis et sont indifférents au succès, ne demandant qu'à révéler leur secret. Ceux-là ont « ***une malédiction sur leur vie et une bénédiction sur leur nom*** ».

DISCUSSION. — Dans quelle mesure cette distinction entre le poète, l'homme de lettres et le grand écrivain est-elle exacte ?

1. ***Chez Vigny.*** — Toute l'œuvre de Vigny est une protestation contre l'homme de lettres. Une sensibilité ombrageuse et un légitime orgueil l'écartent rapidement des cénacles, qui assurent le succès. La griserie du théâtre même ne dure pas. La « sainte solitude » devient la condition de son génie. Dans la retraite du Maine-Giraud, s'il ne s'enferme pas dans une « tour d'ivoire », il fréquente plus les propriétaires terriens et les paysans que les écrivains; il échappe aux contraintes de la vie mondaine et de la lutte littéraire, s'élevant au-dessus de la mêlée. En 1842, il note dans le ***Journal d'un Poète*** : « ***Un homme qui se respecte n'a qu'une chose à faire : publier, ne voir personne et oublier son livre. Un livre est une bouteille, jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : « Attrape qui peut. »***

2. ***Un « grand écrivain » : Hugo.*** — La satire du grand écrivain, du « philosophe », qui organise méthodiquement son œuvre et s'impose

magistralement à la foule est plus discutable. Vigny n'a-t-il pas rêvé d'être lui-même ce conducteur de peuples de 1830 à 1837 ?

En réalité, c'est moins ici le portrait du « grand écrivain » qu'il aurait pu être qu'une caricature de Victor Hugo. La fervente amitié de la jeunesse n'a pas résisté aux rivalités de la vie littéraire; la querelle de priorité entre ***Hernani*** et ***Othello*** en 1830 était une fêlure, qui ne cesse de s'agrandir. En 1835, Hugo est véritablement le chef de l'école romantique; l'ampleur de son œuvre écrase tous ses émules; comme il réussit dans tous les genres, il donne l'impression de développer un plan préconçu avec la précision d'un architecte. Vigny admire cette force, cette conquête méthodique du public, mais il la juge contraire à l'essence de la poésie : « ***Sa mémoire est riche, exacte et presque infaillible; son jugement est sain, exempt de troubles autres que ceux qu'il cherche, de passions autres que ses colères contenues; il est studieux et calme. Son génie, c'est l'attention portée au degré le plus élevé, c'est le bon sens à sa plus magnifique expression.*** » En somme, loin d'être une âme anxieuse, tourmentée par ses propres ténèbres, Hugo possède le magnifique équilibre, qui lui permettrait aussi bien d'être directeur d'une compagnie de chemin de fer qu'écrivain. Vigny n'est pas le seul à s'irriter de l'alliance de ces vertus bourgeoises avec la littérature. Les « petits romantiques », Petrus Borel, Gérard de Nerval, Gautier lui-même, rêvaient d'un poète plus échevelé, moins renté et moins officiel. Sans verser dans leur outrance, Vigny demande moins de bon sens et plus de mystère.

Par une curieuse anticipation, le portrait représente d'ailleurs moins le Victor Hugo contemporain de ***Chatterton*** que le Victor Hugo en exil, élargissant encore ses conceptions dans les ***Contemplations, La Légende des siècles*** et ***Les Misérables : « ... Il marche le pas qu'il veut, sait jeter des semences à une grande profondeur, et attendre qu'elles aient germé, dans une immobilité effrayante. Il est maître de lui et de beaucoup d'âmes qu'il entraîne du nord au sud, selon son bon vouloir...*** ». On ne saurait mieux définir le prophète de Guernesey annonçant la revanche de la liberté, la fraternisation des peuples d'Europe, la victoire de l'Esprit sur la matière. Mais ce n'est plus ici la simple raison, qui guide l'écrivain : une inspiration fondée sur l'***émotion***, la ***sensibilité*** et l'***imagination***, comme le demande Vigny, emporte le poète dans le domaine de la vision.

3. Le « paria sublime ». — Il est assez facile de se représenter le véritable poète, non plus en l'opposant à ses contraires, mais d'après les personnages idéalisés évoqués par Vigny : Stello, Gilbert, Chénier, Chatterton. Tous ont en commun le refus du réel et le besoin d'absolu, l'évasion dans un univers inaccessible au vulgaire, et dont la poésie donne un reflet par le symbole. Parfois Vigny atteint cette beauté mystérieuse située au-delà de la pensée, par exemple dans le tableau des louveteaux dansant au milieu des bruyères dans ***La Mort du loup,*** dans la prosopopée de la Nature, et plus encore dans l'énigmatique final de ***La Maison du berger,*** où Eva rêve au crépuscule,

Pleurant comme Diane au bord de ses fontaines.

Mais, la plupart du temps, pensée et imagination sont associées dans le poème, puisque la Poésie est « ***la perle de la pensée*** ».

CONCLUSION. — A une époque où le poète se transformait souvent en prédicateur social au détriment de l'art, Vigny a eu raison de proclamer que la poésie n'a d'autre but qu'elle-même et que son message est d'autant plus fécond qu'il n'a pas d'utilisation pratique. Aussi, bien qu'il ait parfois succombé à la tentation de l'éloquence philosophique, il a pressenti que la poésie exigeait plus de mystère. C'est à bon droit que Baudelaire a transposé quelques-unes de ses harmonies les plus secrètes et que les symbolistes l'ont avoué pour initiateur.

Comédie et drame.

★ Alfred de Vigny écrit dans le Journal d'un poète :

« La comédie, c'est la société; le drame, c'est l'humanité. »

Qu'en pensez-vous ? Dites-le en vous appuyant sur des exemples précis.

(Propédeutique, juin 1959.)

COMPRENDRE LE SUJET. — A plusieurs reprises, Vigny a exposé ses conceptions du théâtre. Dès le début de sa carrière poétique, il avait été tenté par la scène. Encore à l'armée, il méditait un drame sur Julien l'Apostat; puis, enthousiasmé par Shakespeare, il adaptait ***Roméo et Juliette*** (1827) et ***Othello*** (1829) avant de présenter un drame historique, ***La Maréchale d'Ancre*** (1831). Avec ***Chatterton*** (1835), il marque ses préférences pour le drame philosophique et contemporain. Les préfaces qui accompagnent la plupart de ces œuvres, et les notes du ***Journal d'un Poète*** permettent de définir sa doctrine.

A l'égard du théâtre classique, Vigny se montre aussi sévère et ironique que Victor Hugo. Dans la ***Lettre à Lord******, qui sert d'avant-propos à ***Othello***, il raille le ***vieux trépied des unités sur lequel s'asseyait Melpomène***, et qui, depuis l'essor du Romantisme, n'a plus qu'une base : ***l'unité d'intérêt dans l'action***. Quelques lignes plus loin, il reproche à la tragédie d'être indigente, de n'offrir au public que ***cette parcimonie de scènes et de développements, ces faux retardements, et puis tout à coup cette hâte d'en finir, mêlée à cette crainte que l'on sent presque partout de manquer d'étoffe pour remplir le cadre de cinq actes***. Il ne critique pas seulement la règle des trois unités et la structure de la pièce, mais encore les personnages et l'étude des sentiments. Tout est factice dans la tragédie, y compris la prosodie. Bien plus tard, dans le ***Journal d'un Poète*** (1942), reprenant les attaques de Fénelon contre la rime ***(Lettre à l'Académie)***, Vigny se moque de la docilité des spectateurs : ***Ecouter la tragédie classique avec ses froides abstractions... se résigner à entendre des vers dont le second est toujours faux, à cause de la cheville... c'est prodigieux !***

La comédie est encore plus maltraitée que la tragédie. Alors que Victor Hugo, parmi les critiques des unités, de la bienséance et du manque de

vérité de la tragédie, glisse toujours un éloge de Molière ou de Beaumarchais, Vigny condamne le genre en lui-même. Il lui paraît indigne d'un artiste de faire rire le public en caricaturant la vie. L'écrivain ne doit pas être asservi au goût de la foule. Sa fonction est de faire réfléchir les hommes à leur sort et de les inviter à méditer. Or, la comédie n'offre rien de tel. Aussi Vigny la condamne-t-il avec dédain : ***J'aime peu la comédie, qui tient toujours plus ou moins de la charge et de la bouffonnerie. (Journal d'un Poète.)*** Ni Bossuet, ni Fénelon, ni même Rousseau n'ont été plus sévères.

Faut-il donc renoncer au théâtre ? Nullement, mais substituer aux formes périmées et factices, un genre nouveau, plus complet et plus vrai. Shakespeare en a donné des modèles, qu'il suffit d'adapter au goût français. La tragédie et la comédie se trouvant réunies dans une même pièce perdront leur caractère artificiel et représenteront la vie : ***Le drame est vrai, puisque dans une action tantôt comique, tantôt tragique... il finit avec tristesse comme la vie des hommes puissants de caractère, énergiques de passion... (Journal d'un Poète.)*** Ainsi conçu, le drame sera beaucoup plus ample et beaucoup plus profond. Il pourra évoquer une période historique à multiples acteurs et, en s'appuyant sur les catastrophes mémorables, qui ont abattu les dynasties et ruiné les Etats, rendre visible à tous le tragique de la condition humaine. De la foule se dresseront les génies, que leur supériorité même voue au malheur et qui servent d'exemple à la postérité. ***Le poète dramatique... créera l'homme, non comme espèce, mais comme individu, seul moyen d'intéresser à l'humanité... il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des nœuds inextricables et multipliés. Alors, bien loin de trouver des personnages trop petits pour l'espace, il s'écriera qu'ils manquent d'air et d'espace (Lettre à Lord***,*** 1829). Le fond même du drame est donc identique à celui du ***poème :*** c'est un hommage rendu aux héros et un témoignage de la pitié de l'auteur pour l'humanité.

Que doit-on entendre par ***société*** et par ***humanité ? Société*** implique une réunion d'hommes ayant mêmes usages et mêmes lois; c'est une communauté organisée et ordonnée où les individus se soumettent aux hiérarchies et aux rites du groupe. Même chez les peuples primitifs, la société possède des distinctions de classe souvent hermétiques, comme les castes de l'Inde. De toute façon, dans les civilisations évoluées, l'individu aliène une partie de sa liberté, volontairement ou non. Un esprit indépendant comme Vigny supporte mal toutes les contraintes de l'organisation sociale. Plus la société est raffinée et artificielle, plus elle se subdivise en cercles fermés : au XVIIe siècle, la ***Préciosité*** est l'expression la plus représentative de l'esprit de société, qui s'éloigne du simple bon sens et du naturel. Au XIXe siècle, la société parisienne est encore brillante et le poète se sent perdu parmi les cénacles, les académies et les assemblées. A plusieurs reprises, il a exprimé son refus de se soumettre à la comédie sociale : ***Il est dit que jamais je ne verrai une assemblée d'hommes quelconque sans me sentir battre le cœur d'une sourde colère contre eux, à la vue de l'assurance de leur médiocrité, de la suffisance et de la puérilité de leurs décisions, de l'aveuglement complet de leur conduite. (Journal d'un Poète.)*** L'homme de génie est toujours en opposition avec la multitude, même lorsqu'elle prend un aspect mondain. Aussi son devoir d'artiste est-il de l'éviter et de se retirer dans la solitude. L'ordonnance du ***docteur Noir*** ne s'adresse pas seulement à Stello, mais à tout penseur : ***Seul et libre, accomplir sa mission***

Suivre les conditions de son être, dégagé de l'influence des Associations même les plus belles. Parce que la solitude est la source des inspirations. La solitude est sainte. Toutes les associations ont tous les défauts des couvents. Elles tendent à classer et diriger les intelligences, et fondent peu à peu une autorité tyrannique qui, ôtant aux intelligences la liberté et l'individualité, sans lesquelles elles ne sont rien, étoufferait le génie même sous l'empire d'une communauté jalouse... Aussi le poète recommande à Eva de quitter les *cités serviles, rocs fatals de l'esclavage humain,* et de se réfugier dans les *vastes asiles* qu'offrent les bois et les vastes campagnes. Sa misanthropie ne le pousse pas à rouler lui-même la *maison du berger,* mais il abandonne la société parisienne et ses intrigues pour le domaine du *Maine-Giraud,* où il retrouve l'inspiration dans l'indépendance. Ainsi, Poésie et Société sont incompatibles : même si le poète n'est pas la victime directe de l'organisation sociale, comme Gilbert, Chénier et Chatterton, il perd à son contact ses qualités les plus précieuses.

En face de cette société méprisée, tous les écrivains n'adoptent pas le renoncement de Vigny. Beaucoup au contraire se complaisent à ses jeux ou se divertissent à les représenter. La comédie prend le parti de la société contre l'individu et se moque des originaux qui violent ses usages : Molière fait rire aux dépens d'Alceste, comme le notait Rousseau. Parfois cependant, c'est la société même qu'elle critique, mais sans aller au fond des choses, comme dans *Les Précieuses ridicules* ou *Le Bourgeois gentilhomme.* Née de la société, la comédie est indulgente pour les vices de celle-ci et demeure superficielle comme elle. La société, objet de la comédie, est aussi sa loi. Toutes deux détournent l'homme des grands problèmes.

L'éternelle question, c'est en effet l'humanité et son destin. Qu'est-ce que l'*humanité ?* Le premier sens montre l'opposition entre *humain* et *divin.* Ainsi parle-t-on de l'*humanité* du Christ, Dieu fait homme. L'*humanité* est donc le caractère spécifique de l'homme avec sa double nature d'être pensant et de corps soumis aux lois naturelles. Le propre de l'homme est de s'interroger sur ses origines et surtout sur sa fin, et de se débattre parmi les contradictions nées de sa propre nature. Les réponses que lui donne la société sont conventionnelles et instables. Elles ne peuvent satisfaire sa soif d'absolu. Ni en religion, ni en amour, l'homme n'atteint un idéal, qui comble ses aspirations. Il en résulte un trouble profond, surtout chez les âmes d'élite, et de ce trouble naissent les grandes ambitions et les passions fatales. Or, comme l'homme n'a pas changé depuis la création, l'humanité est indépendante, pour l'essentiel, de la forme sociale, de l'époque et du lieu. Moïse, Julien l'Apostat, Stello, l'incarnent tour à tour. Les grands artistes de tous les temps, les tragiques grecs ou Shakespeare, par exemple, montrent donc ce second aspect de l'homme, ce Prométhée éternel luttant contre la loi inflexible du destin.

Mais l'*humanité* est aussi l'ensemble des hommes. Cette foule immense que le poète condamnait pour son incompréhension, il la prend maintenant en pitié. Comment tous ces pauvres êtres ne se détourneraient-ils pas du néant et n'organiseraient-ils pas ces *divertissements,* qui scandalisaient *Pascal ?* Or, la création humaine, qui se rapproche le plus de l'absolu et qui octroie une immortalité relative, n'est-elle pas l'art ? *Vos doctrines, vos lois, vos institutions, ont été bonnes pour un âge et pour un peuple, et sont mortes avec eux; tandis que les œuvres de l'art céleste restent debout pour*

toujours à mesure qu'elles s'élèvent, et toutes portent les malheureux mortels à la loi impérissable de l'Amour et de la Pitié. Cette réponse d'Homère à Platon, qu'imagine Vigny dans ***Stello,*** résume l'attitude du poète. De sa solitude, il veut secourir le reste des hommes, car il respecte en chacun d'eux la faiblesse de l'humanité. La misanthropie et l'orgueil se fondent en pitié. N'a-t-il pas commenté lui-même le vers magnifique de ***La Maison du berger*** ?

J'aime la majesté des souffrances humaines,

en ajoutant dans le ***Journal d'un Poète : Ce vers est le sens de tous mes poèmes philosophiques. — L'esprit de l'humanité; l'amour entier de l'humanité et de l'amélioration de ses destinées.*** Or, cette pitié, Vigny la manifeste à la fois par le respect et l'amour. Si l'homme dans la société est souvent un fanfaron ridicule et haïssable, devant la puissance inexorable de la Nature et en présence de l'Eternité, il prend conscience de sa faiblesse et de sa grandeur. Aussi a-t-il le droit à la sympathie à cause même de sa fragilité :

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.

La conséquence de cette solidarité humaine, qui s'attache d'abord aux ***parias*** des temps modernes, les nobles, les soldats et les poètes, puis englobe tous les hommes, c'est que le poète ne peut s'intéresser aux aspects transitoires et factices de la société. Aimant l'***humanité,*** il dédaigne la ***société;*** rêvant de représenter toute la condition humaine par le ***drame,*** il considère la comédie comme un amusement de bouffons. Ainsi, les deux définitions se complètent et s'expliquent l'une l'autre.

PLAN

INTRODUCTION. — Vigny, s'il n'a pas été prodigue de confidences sur sa vie privée, n'a jamais dissimulé ses préférences artistiques. Le ***Journal d'un Poète*** complète les préfaces des œuvres en montrant les convictions profondes de l'homme et de l'écrivain. Le problème du théâtre le passionne. Mais toute pièce n'élève pas l'âme des spectateurs : ***« La comédie, c'est la société; le drame, c'est l'humanité ».***

Comment expliquer cette différence ?

EXPLICATION. — Sur le plan littéraire, la définition de Vigny est une critique de la comédie et un éloge du drame, la comédie étant en premier lieu la comédie classique et le drame, le drame romantique. La société étant elle-même odieuse ou ridicule, sa peinture ne peut avoir une fonction sérieuse : l'auteur, avide de succès, se modèle sur son public. En mettant les choses au mieux, la comédie ne voit que les apparences et laisse de côté la connaissance profonde de l'homme. Elle n'est pas vraie, puisque, arbitrairement, elle néglige la succession du rire et des larmes. Au contraire, le drame délivré des entraves classiques embrasse la vie dans toute son étendue et dans sa complexité. Bien plus, il a une mission : apprendre aux hommes à s'aimer et à se respecter. Autant la société est inconséquente et tyrannique, autant l'humanité, caractère commun à toutes les conditions et à tous les âges, mérite-t-elle d'être connue, honorée et aimée dans ses représentants les plus nobles.

L'opposition entre la comédie et le drame dépasse donc le cadre d'une discussion littéraire et s'étend à la philosophie de Vigny. Celui-ci a voulu être un poète-philosophe, non seulement dans ses œuvres poétiques, mais encore dans ses romans et dans ses drames. ***« Je crois surtout à l'avenir et***

au *besoin universel de choses sérieuses,* écrit-il dans la préface de ***Chatterton***.. *c'est, ce me semble, le temps du drame de la pensée.* » Le drame ne sera donc pas essentiellement une fresque historique, mais un plaidoyer en faveur d'une cause sacrée.

DISCUSSION. — Cette définition n'est-elle pas excessive ?

Part de vérité. — Que la comédie représente la société, et généralement la société contemporaine, est l'évidence même : Molière, Marivaux, Beaumarchais ont observé la société de leur temps pour ridiculiser ses travers. La peinture des mœurs est inséparable de la comédie : le théâtre de Molière nous renseigne sur la bourgeoisie du XVIIe siècle avec autant de précision qu'une chronique; la vie élégante du XVIIIe siècle revit dans les fantaisies de Marivaux.

D'autre part, la comédie comme la société raille les hommes supérieurs et les originaux; sa morale n'élève pas l'individu, mais forme des personnages sociaux; « l'honnête homme » du XVIIe siècle se conforme à l'usage et n'a aucune ambition morale; il évite les ridicules, mais néglige la vertu. Il est certain qu'on va à la comédie pour rire et non pas pour faire son examen de conscience.

Le drame romantique, tout au contraire, a exalté la lutte des individus contre la société. Hernani, Ruy Blas, Chatterton, sont des victimes de la société, mais des héros de l'humanité. A un monde toujours prêt à adorer le veau d'or, ils rappellent les aspirations les plus hautes de l'homme, en dépit de tous les obstacles. A des titres divers, ils sont des martyrs de l'idéal.

Réserves. — Tout d'abord, l'assimilation de la comédie à la société est abusive. La comédie, même la comédie de mœurs, ne se contente pas d'être une peinture de la société. Les personnages, observés sur le vif, contiennent, eux aussi, une part d'humanité. Sinon, pourquoi Aristophane survivrait-il à Athènes, Plaute à Rome et Molière à la Cour de Versailles ? Peut-on reprocher à Alceste, à Don Juan, à Tartuffe, de manquer de profondeur ? Il ne s'agit plus de conflits ridicules entre eux et la société, mais de questions émouvantes et presque tragiques.

Réciproquement, le drame romantique n'a pas tenu toutes ses promesses. L'élément historique, la couleur locale, l'ont souvent emporté sur l'analyse psychologique; le drame a donc, lui aussi, peint une société, et souvent d'une façon superficielle. Aussi Vigny, dans sa préface de ***Chatterton,*** critique-t-il ***l'amusement des yeux par des surprises enfantines,*** et revient à la simplicité de la tragédie classique. « ***L'action,*** dit-il, ***est dans cette âme livrée à de noires tempêtes.*** » Pourquoi, dans ces conditions, faire fi de l'humanité des tragédies de Corneille et de Racine ?

CONCLUSION. — La condamnation de la comédie au profit du drame nous paraît peu fondée et excessive; elle s'explique par la violence des luttes littéraires entre les défenseurs d'un classicisme décadent et les créateurs du drame romantique. Mais Vigny a raison de rappeler la mission sacrée de l'art. Sur la scène comme dans un livre, seule dure l'œuvre qui découvre l'humanité dans la société et fait prendre conscience de lui-même à l'homme. Le chef-d'œuvre ne soutient pas de thèse, mais il est par lui-même une exhortation à se dépasser.

Vigny et la charge comique.

Vigny écrit dans le *Journal d'un Poète* :

« J'aime peu la comédie, qui tient toujours plus ou moins de la charge et de la bouffonnerie. »

Il précise plus loin sa pensée, en disant :

« Je sais apprécier la charge dans la comédie, mais elle me répugne parce que, dans tous les arts, elle enlaidit et appauvrit l'espèce humaine et, comme homme, elle m'humilie. »

(Baccalauréat, 1960.)

Vous étudierez le problème posé par ces deux textes.

COMPRENDRE LE SUJET. — Vigny a eu l'honneur d'être commenté en 1960 dans deux examens, au baccalauréat et en propédeutique. Le fragment de ***La Maison du berger*** (***Poésie, perle de la Pensée,*** etc.) est en accord avec cet extrait du ***Journal d'un Poète*** : la gravité de Vigny, le sérieux avec lequel il conçoit sa fonction d'écrivain, l'écartent des genres mineurs et du divertissement facile.

Dans la première partie du texte, Vigny constate que toutes les comédies, même les plus élevées, comportent de la bouffonnerie; l'auteur comique, pour provoquer le rire, a recours aux moyens traditionnels : défauts outrés, personnages grotesques (les valets, les paysans), situations ridicules (Orgon sous la table), jeux de scène (coups de bâton, gifles qui se trompent d'adresse), physique et costume exagérés (Matamore, Jodelet), équivoques, calembours, répétitions, etc. Vigny, qui s'attache, lui, aux problèmes les plus hauts qui se posent à l'homme (la Destinée, Dieu, la Nature et l'Homme, le Poète devant la Société, le Progrès moral), ne trouve que dérision et dégradation dans la comédie.

La seconde partie du texte évite tout contresens. Vigny n'ignore pas le talent des écrivains comiques. En tant qu'artiste, il apprécie la ***charge*** des comédies de Plaute, de Shakespeare ou de Molière, mais c'est du point de vue **moral** qu'il condamne le rire comme un outrage à la dignité humaine. Il considère non les cas particuliers, mais ***l'espèce humaine*** tout entière par opposition à la Divinité et à la Nature. Tous les hommes sont solidaires par leurs aspirations. Ridiculiser l'un d'eux, c'est rappeler à tous leurs faiblesses et déchaîner les passions viles, la jalousie, la grossièreté, les bas appétits. La foule n'a déjà que trop tendance à s'avilir. De là, le sentiment d'humiliation éprouvé par le poète, qui a assigné à l'écrivain la noble mission d'élever ses semblables.

COMPOSER. — **1. Introduction.** — Le ***Journal d'un Poète*** est une précieuse mine de renseignements sur le caractère et les idées de Vigny.

Ce que l'écrivain a refusé de livrer au public dans ses œuvres, il le note dans le ***Journal*** en toute indépendance. A une époque où le théâtre est renouvelé par le drame romantique, nous ne sommes donc pas surpris de rencontrer des réflexions sur ce genre littéraire et de voir Vigny condamner la comédie : « ***J'aime peu la comédie,*** etc. »

2. Explication. — Le texte comprend deux parties qui se complètent. Dans la première, Vigny affirme son mépris pour la comédie et donne une justification de son aversion : la comédie ne peint pas la nature humaine telle qu'elle est. Le but de l'auteur comique étant de faire rire, il emploie deux moyens efficaces, mais bas : il fait une ***charge,*** une caricature, qui outre les caractères des personnages, et il recourt à la ***bouffonnerie,*** c'est-à-dire au gros comique de farce, à la fois vulgaire et irrésistible.

Puis, comme s'il répondait à l'objection qui se présente aussitôt à l'esprit, — la comédie a cependant produit des chefs-d'œuvre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, et l'on ne peut, par délicatesse, renier Aristophane, Plaute ou Molière, — Vigny développe son point de vue. Il apprécie, comme le public, et même plus que lui, l'habileté des auteurs comiques, mais ce succès est une défaite morale. En effet, la comédie ne s'attache qu'aux vices et aux travers. Un homme vertueux n'est pas un personnage de comédie. Les « honnêtes gens » de Molière, les Cléantes, les Philintes, sont ennuyeux, mais on rit d'Orgon, de Tartufe et même d'Alceste. Vigny rejoint la position de Rousseau ***(Lettre à d'Alembert sur les spectacles),*** accusant d'immoralité la comédie de Molière, et particulièrement ***Le Misanthrope,*** puisque Alceste est tourné en ridicule, bien qu'il soit moralement impeccable. Ni Rousseau, ni Vigny ne tolèrent qu'on fasse de l'homme une marionnette. Or, le parti pris de dérision non seulement ***enlaidit,*** mais simplifie à l'extrême les caractères : tous les valets sont des fripons, tous les bourgeois des sots. Le rire, au contraire de l'admiration, éveille chez le spectateur une joie mauvaise devant une stupidité, qui lui masque la grandeur de l'homme. La comédie est incompatible avec la « ***majesté des souffrances humaines*** ».

3. Discussion. — a) ***Part de vérité.*** — Toute la carrière littéraire de Vigny étant un apostolat philosophique, sa critique de la comédie est conforme à ses conceptions de l'art. Les arguments ne lui manquent pas : Aristophane fait rire les Athéniens en montrant l'amateur de paix chevauchant un bousier, et Socrate prêchant dans un panier parmi les nuées; les esclaves de Plaute ne manquent ni une obscénité, ni une bâtonnade. La farce médiévale se perpétue jusque chez Molière; ***L'Ecole des femmes*** multiplie les équivoques, dont les ***Précieuses*** n'étaient pas seules à s'offusquer. Boileau s'étonne que l'auteur du ***Misanthrope*** puisse être aussi celui des ***Fourberies de Scapin.*** Non seulement des farces comme ***M. de Pourceaugnac,*** mais des pièces plus amples, ***Le Bourgeois gentilhomme, Tartufe, Le Malade imaginaire*** ont recours aux effets les plus gros : les apothicaires armés de clystères poursuivant le Périgourdin, M. Jourdain déguisé en Mamamouchi, Orgon caché sous la table, écoutant les déclarations de Tartufe à Elmire, Argan intronisé médecin. Les nuances, les caractères équilibrés, tout comme les héros, sont bannis du répertoire comique. « ***Les ridicules fins et déliés... ne sont agréables que pour un petit nombre d'esprits déliés,*** remarque Voltaire. ***Il faut au public des traits plus marqués... Un défaut presque imperceptible n'est guère plaisant. Il faut des***

ridicules forts, des impertinences dans lesquelles il entre de la passion... » La loi même du genre semble l'écarter de la vérité psychologique et de la morale. De là, la longue suspicion de l'Eglise, la réprobation de Bossuet, de Fénelon, les attaques de Rousseau. L'attitude de Vigny n'est donc pas isolée. Bien loin d'être un accès de misanthropie, sa répugnance est une preuve de sa sympathie pour l'humanité. L'artiste n'a pas voulu se séparer du moraliste.

b) ***Réserves.*** — Si dans l'absolu la comédie mérite souvent la sévérité de Vigny, elle ne manque pas d'excuses. Il est difficile de condamner en bloc la comédie, tant celle-ci comporte de diversité. Plus libre que la tragédie, s'adressant à un public plus varié, se modelant sur les mœurs du temps, elle présente des catégories bien différentes de l' « ***espèce humaine*** ». A côté des caractères outrés à dessein, Molière a peint des personnages fort vivants et sympathiques, sans la moindre charge : jeunes gens vifs et raisonnables, tel Valère ou Clitandre; jeunes filles timides ou spirituelles, mais toujours aimables, comme Mariane ou Henriette, sans compter toutes ces servantes, qui ont aussi bon cœur que bon bec, Martine, Nicole, Dorine, Toinette. Tous ses contemporains ont été frappés non par la « ***charge*** » fréquente chez les comiques, mais par la vérité de la peinture des caractères et des mœurs. Imagine-t-on un salon du XVIIe siècle autrement que le salon de Célimène ? Molière s'est défendu de fausser la réalité, et il a prétendu par l'exactitude de ses tableaux non seulement faire rire « ***les honnêtes gens*** » (***Critique de l'Ecole des Femmes***), mais corriger les hommes (***Préface du Tartufe***). Son théâtre n'est pas déprimant et l'espèce humaine n'en sort pas humiliée.

Depuis Molière, d'autres auteurs de comédies ont donné moins de place encore à la caricature. Aux personnages « ***plaisants sans le savoir*** », Marivaux préfère les personnages spirituels. Où pourrait-on trouver une société plus élégante, plus raffinée et plus vertueuse que dans ***Le Jeu de l'amour et du hasard*** ? Un seul personnage est grotesque : Arlequin. Et l'on sait bien que, par convention, c'est un pantin et non une personne.

Beaumarchais, sans doute parce qu'il rapproche la comédie de la satire politique, force le ridicule du juge Bridoison, du médecin Bartholo, de la duègne Marceline. Mais ni le comte, ni la comtesse, ni Suzanne, ni Chérubin, ni Figaro (ce dernier si proche de son créateur), ne sont des bouffons. D'ailleurs, au moment même où Vigny écrivait cette remarque amère, Musset, associant la fantaisie et le sentiment, composait une comédie souriante et rêveuse, ***Fantasio***. Certes, il existe des ***charges*** dans le théâtre de Musset : le « ***glorieux prince de Mantoue*** », qui déclenche une guerre, parce que Fantasio déguisé en bouffon lui a pêché sa perruque avec une ligne, est un grotesque. Il en est de même de Bridaine, de Blazius et de dame Pluche (***On ne badine pas avec l'amour***). Mais ces fantoches, réduits à une passion ou à un vice, qui agissent par réflexe et qui provoquent le rire par leur automatisme, font ressortir le charme vivant de la princesse Elsbeth, de Fantasio, l'orgueil et le romanesque de Camille, la passion de Perdican. On ne se sent pas humilié devant leur sottise, car, eux non plus, ne sont pas des hommes véritables. Or, cette comédie, où la bouffonnerie est utilisée simplement comme repoussoir à l'esprit et au sentiment, n'est pas tarie avec Marivaux et Musset; de nos jours, le succès durable de Giraudoux montre que des comédies très littéraires, parfois précieuses, sont applaudies par un vaste public. Même l'ironie de ***La Folle de Chaillot*** n' « ***enlaidit*** » pas

l'espèce humaine. Qu'importe que la civilisation soit défendue par une folle, un chiffonnier et une laveuse de vaisselle, si elle survit ? Ce n'est pas la comédie qui est laide, mais bien souvent la société. Ainsi, de nombreuses comédies échappent à la critique de Vigny à la fois par leur objet, le caractère des personnages et le ton.

4. Commentaire. — Il est même possible d'élargir le débat et de soutenir sans paradoxe excessif que la « ***charge*** » et la « ***bouffonnerie*** » sont beaucoup moins dangereuses qu'une peinture exacte et nuancée. Scapin divertit par ses pitreries acrobatiques. Comment plaindre ses victimes, qui sont des sots ? Un valet moins fripon, un maître plus « vrai », poseraient un problème social, qui pourrait tourner au tragique. L'énormité de la vanité de M. Jourdain fait accepter les escroqueries de Dorante. L'outrance est nécessaire au climat de la comédie, mais elle ne doit pas aller jusqu'à supprimer tout caractère humain. L'incompatibilité douloureuse entre Célimène et Alceste serait désolante sans la parade des « petits marquis », Acaste et Clitandre, le dépit d'Oronte et la jalousie d'Arsinoé. A chaque instant, l'auteur nous rappelle qu'il s'agit bien d'une comédie, et non d'un drame. Ce n'est pas la « charge », qui humilie l'espèce humaine dans *Tartufe,* mais bien le fait qu'il puisse exister des hypocrites plus habiles, et qu'aucun exempt ne saurait démasquer. Fait-on rire, comme le voulait Molière, aux dépens de Tartufe, qui se laisse berner par le stratagème d'Elmire, la « ***bouffonnerie*** » devient morale. Conçoit-on le personnage comme un sombre inquisiteur, suprêmement retors et capable de tout dominer, c'est alors une créature diabolique, qui prend place parmi les ***Caractères*** de La Bruyère, et qui autorise toutes les accusations de « libertinage » contre son auteur. Les grands comiques n'ont pas voulu dénigrer l'homme, mais corriger les travers par le rire, réaction tonique contre toutes les sottises. L'alternance de « charge » et de peinture véridique captive l'attention du public et le fait réfléchir en le divertissant. Sans doute, les vaudevilles ne méritent pas la considération d'un poète, mais c'est avec raison que le rire de la comédie coexiste avec le pathétique de la tragédie.

5. Conclusion. — Vigny a pleinement raison de recommander le respect de l'homme et d'évoquer la grandeur et la misère de sa condition. Mais son austérité est excessive; toutes les formes du rire ne sont pas des insultes au genre humain. La comédie peut se moquer avec sympathie. Elle reste, à toute époque, une réaction salutaire contre la sottise et la tristesse.

Vigny, « père La Pensée ».

Que pensez-vous de l'opinion suivante d'Albert Thibaudet sur Vigny ?

« Sa sensibilité orgueilleuse, douloureuse n'a nui en rien à une raison active, qui fait de lui le père La Pensée de la poésie romantique. Elle a donné au contraire à cette pensée plus de vibration humaine, à cette paternité plus d'efficace.

(Histoire de la Littérature, p. 144.)

INTRODUCTION. — Ce jugement forme la conclusion du chapitre consacré à Vigny. Albert Thibaudet définit l'originalité du poète par rapport à Lamartine et à Hugo, tout en donnant les raisons du succès posthume d'une œuvre, dont la minceur contraste avec les volumineux recueils des autres Romantiques. Il étonne d'abord par l'expression familière de « ***Père La Pensée*** », mais après 1918, n'avait-on pas surnommé Clemenceau « ***le pere La Victoire*** » ? Peut-être le critique a-t-il voulu seulement briser la carapace de réserve hautaine, dont Vigny a recouvert sa personnalité, et qui, parfois, a fait croire à une poésie inhumaine ? En tout cas, s'il a rapproché de nous le poète, il ne l'a pas rabaissé, bien au contraire.

DEVELOPPEMENT. — 1. **La sensibilité de Vigny.** — Le Romantisme est d'abord un retour à la sensibilité, une victoire du cœur sur l'esprit. Lamartine se glorifie d'avoir donné à la Muse, « ***au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature*** ». Mais la sensibilité a autant de degrés et de formes qu'il y a d'individus. Lamartine, dans les ***Méditations,*** vibre au souvenir d'Elvire, qu'il associe au sentiment de la nature et à l'amour divin. Le poète souffre de son isolement, mais au lieu de se révolter contre le sort, il gémit harmonieusement. Toute différente est l'attitude de Vigny.

Dès l'enfance, Vigny manifeste sa sensibilité par sa répugnance à se mêler à la foule, qu'il s'agisse de ses camarades d'école ou de son entourage. Il est trop orgueilleux pour solliciter l'amitié, trop timide aussi pour faire les premiers pas. L'éducation sévère et aristocratique que lui donne sa mère encourage son penchant à la réserve. Officier, il se lie peu, et préfère confier à la poésie ses rêves de gloire ou ses déceptions. Il est trop idéaliste pour que la vie ne lui cause pas d'amertume. Les amitiés littéraires ne sont pas plus durables que les camaraderies militaires : après avoir été l'un des premiers compagnons d'Hugo, et avoir partagé toutes les espérances de la poésie nouvelle, il se brouille avec lui pour une mince question de préséance, ***Hernani*** ayant été joué avant son adaptation d'***Othello***. C'est cet orgueil et cette sensibilité, également susceptibles, qui l'empêchent de conquérir

Delphine Gay et de conserver Marie Dorval. Les désillusions répétées le conduisent à quitter l'existence factice de l'homme de lettres parisien, et à se retirer dans sa propriété du Maine-Giraud Son isolement, de 1835 à 1863, résulte plus de sa propre nature que des abandons d'autrui. Sa fierté lui interdit de se consoler en clamant sa souffrance. Il la mûrit en silence, ne publiant que de rares poèmes dans la ***Revue des Deux Mondes***. Alors que les ***Méditations*** de Lamartine ou ***Les Nuits*** de Musset s'efforcent de conserver la spontanéité du sentiment, les poésies de Vigny, notamment les ***Destinées,*** dépassent le cas personnel et élargissent le sujet en lui donnant une portée philosophique. C'est ainsi que la rupture avec Marie Dorval se transforme en une imprécation générale contre la Femme dans ***La Colère de Samson.*** C'est par orgueil et par pudeur que le poète n'a pas voulu jeter en pâture sa douleur, et qu'il lui a donné une forme plus réfléchie. Dans la lente élaboration de l'œuvre, la raison peut corriger les mouvements de la passion, qui, transposée, s'épure sans se dénaturer.

2. La Pensée. — Alors qu'on prête à Lamartine la boutade suivante : « ***Je ne pense jamais, mes idées pensent pour moi*** », Vigny revendique l'honneur d'être un poète-philosophe, et d'avoir été sur ce point un précurseur : « ***Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions,*** écrit-il à propos des ***Poèmes antiques et modernes, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles presque toujours une pensée philosophique est mise en scène, sous une forme épique ou dramatique.*** » Comme Pascal, Vigny est convaincu que la pensée fait la grandeur de l'homme. Si la foule carnassière se repaît de l'homme de génie, si la nature écrase les générations comme des fourmis, le Philosophe trouve une consolation dans l'exercice de sa pensée : « ***La contemplation du malheur même donne une jouissance intérieure à l'âme qui lui vient de son travail sur l'idée du malheur.*** » Les effusions lyriques, les invocations à Dieu, à la nature, sont considérées comme un signe de faiblesse. Dans ***Le Mont des Oliviers,*** le silence de la créature répond au silence éternel du Créateur; le poète prend comme modèle le loup, qui meurt sans se plaindre : « ***Gémir, pleurer, prier est également lâche.*** » ***(La Mort du loup.)*** L'homme de génie, tel Moïse, ne peut compter que sur lui-même. La marque de la divinité l'a séparé du reste des hommes; il n'atteint jamais la terre promise ne connaît pas les joies de l'amour et ne se laisse pas bercer par l'espérance, la « ***plus grande des folies*** ». Stoïcisme amer, lucidité désabusée, inquiétude religieuse et absence de foi, tels semblent être les caractères principaux de la philosophie de Vigny.

Cependant ce pessimisme ne pousse pas le poète à un désespoir absolu. Si l'humanité est vouée au malheur, si elle est victime du Destin antique ou de la Grâce chrétienne, la mission du penseur est d'encourager ses semblables à supporter leur sort en leur donnant des exemples de grandeur. L'honneur permet au soldat d'exécuter les ordres les plus terribles, l'idéal poétique de Gilbert, d'André Chénier et de Chatterton est si absolu, qu'il méprise la richesse, la popularité et même la mort. La foule est servile et cruelle, mais chaque homme en particulier mérite d'être aimé et aidé dans sa tâche. C'est pourquoi le poète se considère non seulement comme l'avocat des éternels parias, ***le noble, le soldat, le poète,*** mais comme le défenseur de la condition humaine. Au Dieu providence, auquel il ne croit plus, il substitue le ***Dieu fort, le Dieu des Idées.*** S'il a horreur d'une technique, qui mécanise l'homme et chasse le pittoresque du monde, il honore la science véritable,

« ***Trésor de la pensée et de l'expérience*** ». ***(La Bouteille à la mer.)*** Il s'agit donc bien d'une ***raison active,*** qui, sans s'avilir dans les conflits politiques ou la polémique, possède une efficacité bien supérieure à celle de la littérature « utilitaire ».

3. L'alliance de la poésie et de la pensée. — La cohésion de la pensée philosophique ne nuit pas à la sensibilité poétique. Vigny ne se dresse pas au-dessus de l'humanité, dans une supériorité impassible. Son émotion — sympathie, révolte, admiration — est d'autant plus prenante qu'elle est contenue à la fois par la raison et par l'art. De cette contrainte volontaire sont nés des vers d'une densité unique, comme les imprécations contre la nature meurtrière de ***La Maison du berger*** (vers 302-306), qui brusquement font place à l'exhortation d'aimer l'homme éphémère et unique :

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.

De plus, pensée et sentiments se revêtent d'images et de symboles somptueux. Pour mieux faire sentir la grandeur et l'isolement de Moïse, qui représente l'homme de génie de tous les temps, le poète évoque largement le peuple hébreu rassemblé au pied de la montagne sainte, et le panorama de la Palestine, qui s'étend devant les yeux du prophète. La couleur biblique s'adapte étroitement à la thèse romantique, sans qu'il y ait coupure. De même, dans ***Le Mont des Oliviers,*** le passage des Evangiles à l'âpre accusation du Fils contre le Père est à peine perceptible. Quelle situation, quel décor pouvaient mieux convenir au problème du mal et du doute ?

Enfin, le poète s'élève souvent au-dessus des discussions d'idées et des simples descriptions pour composer des tableaux, où les mots ont une puissance incantatoire. Est-ce un crépuscule réel ou bien le crépuscule imaginé par l'âme, que celui de ***La Maison du berger*** (vers 29 à 32) ?

L'alliance du concret et de l'abstrait, du monde extérieur et des sentiments humains annonce déjà les réussites les plus parfaites de Baudelaire et de Valéry. — Est-ce le récit d'une chasse véritable que la vision immatérielle des louveteaux, « ***qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères*** » ? — Après avoir entraîné Eva loin des cités serviles, avoir montré la magnificence, mais aussi l'insensibilité de la nature, vitupéré contre les chemins de fer, et surtout contre les profanateurs de la poésie, Vigny ne se laisse-t-il pas aller au charme d'une rêverie, que l'on peut bien qualifier de poésie pure (vers 330 à 336) ?

Certes, l'architecture du poème est solide et logique, chaque partie composée par une antithèse, mais toute la pesanteur de l'édifice disparaît pour laisser finalement une impression d'envoûtement, qui défie l'analyse.

CONCLUSION. — Vigny n'a pas l'exclusivité de la pensée parmi les écrivains romantiques, et il serait injuste de ne voir en Lamartine, et surtout en Victor Hugo, que des poètes de sentiment. Mais il est certain que la fusion de la pensée et du sentiment est chez lui plus intime que chez tout autre. Et c'est sans doute parce qu'il a été, selon son expression, un « ***moraliste épique*** » que sa gloire posthume n'a connu aucune éclipse jusqu'à nos jours.

III. - Balzac (1799-1850).

La société de Balzac.

★ **Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de François Mauriac :**

« On dit que Balzac a peint une société : au vrai, il a juxtaposé, avec une admirable puissance, des échantillons de toutes les classes sociales sous la Restauration et sous la monarchie de juillet, mais chacun de ses types est aussi autonome qu'une étoile l'est de l'autre. Ils ne sont reliés l'un à l'autre que par le fil ténu de l'intrigue ou par le lien d'une passion misérablement simplifiée... »

INTRODUCTION. — M. François Mauriac, exposant sa propre expérience de romancier dans un essai sur ***Le Romancier et ses personnages,*** insiste sur une ***« contradiction inhérente »*** à l'art du roman, qui se propose de peindre non seulement l'homme dans sa complexité ondoyante, mais encore la société. Prétention insoutenable, car le romancier ***« isole et immobilise une passion, et dans le groupe, il isole et immobilise un individu »***. Aussi, même les plus grands ont fait faillite dans ce domaine, ***« Balzac, par exemple. On dit qu'il a peint une société... misérablement simplifiée »***.

EXPLICATION. — Quels sont les points principaux de la critique ? Tout d'abord, il serait absurde de supposer que M. François Mauriac méconnaît la valeur de Balzac. Le raisonnement est construit comme un syllogisme : Balzac est un des plus grands romanciers. Or, Balzac a échoué dans la peinture de la société. Donc, a fortiori, les romanciers qui lui sont inférieurs. En quoi consiste l'échec ? Une ***« société »*** est un ensemble, dont les acteurs sont liés entre eux par des attaches si nombreuses et si délicates que le romancier ne peut les discerner toutes, et moins encore les reproduire dans son œuvre. Balzac n'est pas allé jusqu'au fond de la structure sociale, il a seulement ***juxtaposé,*** c'est-à-dire exposé côte à côte des ***échantillons,*** comme dans une vitrine de magasin, laissant le soin à l'imagination du lecteur de reconstituer la société entière.

Second grief : ces ***échantillons,*** choisis arbitrairement, sont indépendants les uns des autres. Loin d'être comme les membres d'un même corps et de permettre ainsi une restauration comparable à celle que Cuvier accomplit à l'aide de quelques débris fossiles, ils sont aussi ***« autonomes qu'une étoile l'est de l'autre »,*** s'ignorant l'un l'autre et ne réagissant pas l'un sur l'autre, alors que dans la réalité tous les éléments d'une société sont solidaires.

volontairement ou non. L' « *admirable puissance* » de cette juxtaposition met en relief chacun des échantillons, mais laisse dans l'ombre l'essentiel : la vie de la société.

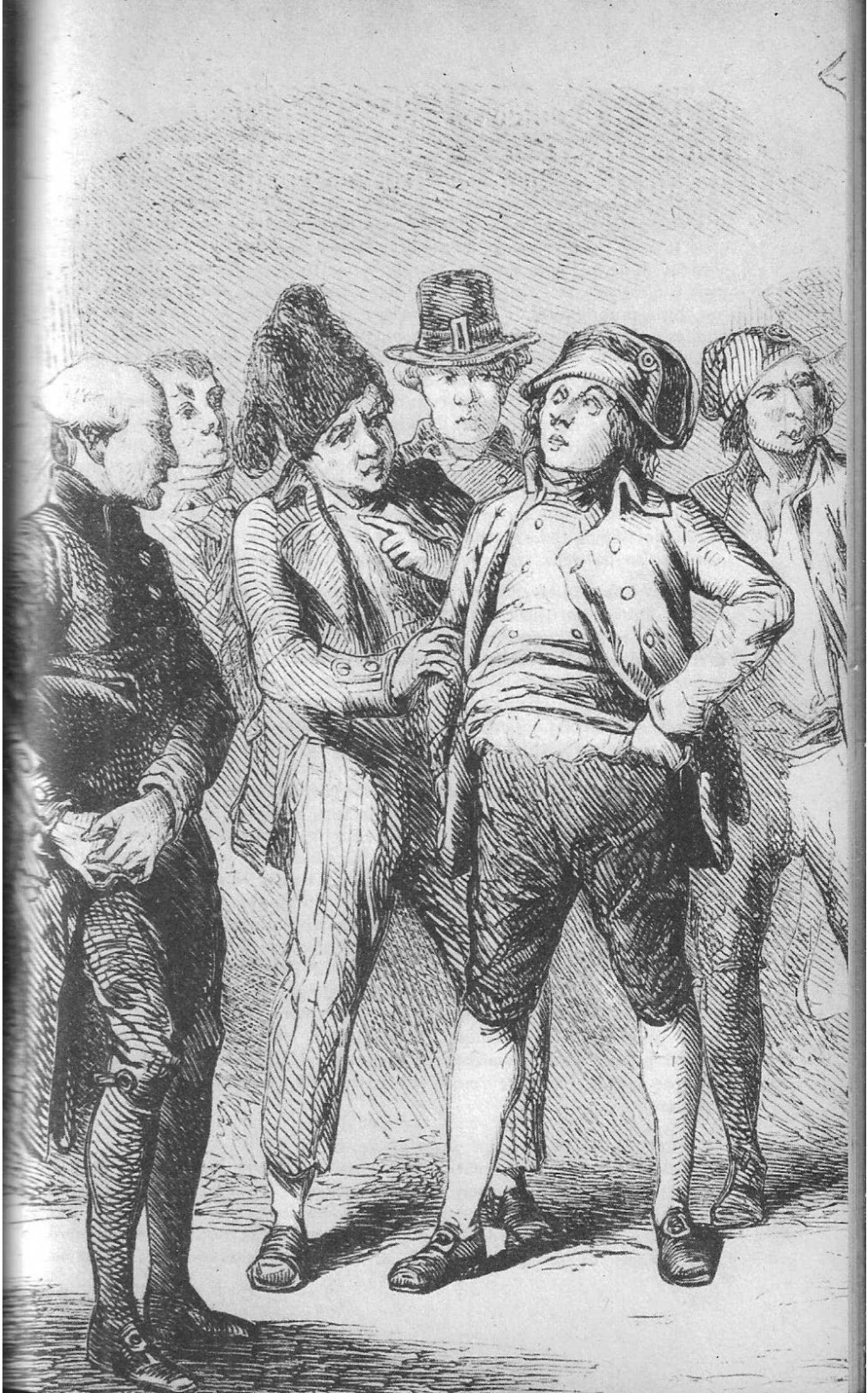
Troisième reproche : Les divers personnages du roman balzacien ne sont reliés entre eux que par « *le fil ténu de l'intrigue* », lien fragile et artificiel, puisqu'il dépend de la volonté de l'auteur, et non pas de la réalité des choses. Cependant, comme si le critique prévenait une objection qui se présente aussitôt, à savoir que Balzac s'est plus soucié de la peinture des passions que de l'intrigue, il complète son attaque par une affirmation, dont la brutalité surprend : alors qu'on loue généralement Balzac d'avoir montré comment une passion poussée au paroxysme désagrège le milieu social, détruisant notamment l'harmonie familiale, il dénie à cette peinture de la passion d'être le facteur cristallisateur de la société. A l'éloge concernant la *juxtaposition des échantillons* s'oppose la condamnation de la *simplification* opérée par le romancier.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure ces critiques sont-elles fondées ?

1. La peinture de la société n'est-elle qu'une « *juxtaposition d'échantillons* » ? Lorsqu'en 1845, Balzac décide de grouper son œuvre sous le titre *La Comédie humaine*, l'ampleur de celle-ci (quatre-vingt-sept ouvrages achevés, une cinquantaine de projets) atteste la volonté d'en faire une peinture de la société comparable aux vastes classifications des *Histoires naturelles*. Dans son *Avant-Propos*, il justifie son dessein de ne pas séparer l'individu de son groupe social par l'exemple de Geoffroy Saint-Hilaire : « *La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin,* etc. *Il a donc existé, il existera donc de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques...* » Chaque roman constitue, en quelque sorte, une monographie sur une espèce déterminée, et non pas la biographie d'un individu ou l'analyse d'un caractère isolé; le rapprochement de ces différentes études conduit à une fresque immense, nullement imaginaire, mais au contraire fondée sur l'observation des mœurs : « *La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs...* » Ainsi, c'est volontairement que le personnage de roman s'écarte du portrait individuel pour choisir divers traits, à l'aide desquels l'artiste compose un héros, qui n'a jamais existé tel quel, et qui, cependant, est plus vrai que les créatures éphémères. De la monotonie des êtres et des événements, le romancier fait surgir le *type* qui résume un caractère, une condition sociale, une époque.

2. L'imagination visionnaire, l'intuition, ce don de « *spécialité* », en s'associant à l'observation et à une documentation puisée dans les lectures et dans les témoignages des contemporains de l'époque envisagée, ont permis

Illustration du « Père Goriot » (cl. Giraudon)



à Balzac d'être l'historien du XIXe siècle. Brunetière, l'un des premiers, a vu dans ***La Comédie humaine*** un document non seulement sur des types humains isolés, mais sur une société en pleine évolution, partagée entre la tradition monarchique, les innovations de la République et de l'Empire, et surtout transformée par l'apparition de forces nouvelles comme les banques et la presse. Un personnage de Balzac, ***le père Grandet,*** que François Mauriac prend comme exemple de vice personnifié, atteint la grandeur de l'allégorie, mais il n'est pas isolé de son groupe social; on le voit d'abord modeste vigneron, puis propriétaire de ***biens nationaux*** commençant une ascension sociale que les événements politiques facilitent. Alors qu'il aurait fallu des générations de Grandet, en période de stabilité, pour passer de la paysannerie à la noblesse, Grandet franchit les étapes en quelques années : maire sous le Consulat, notable sous l'Empire, il acquiert la particule pour sa fille en achetant à vil prix le domaine du marquis de Froidfond. Parallèlement, son frère Guillaume à Paris est marchand de vin en gros, maire de son arrondissement, député, colonel de la Garde nationale, juge au Tribunal de commerce. Il monterait jusqu'aux conseils de gouvernement, si la faillite de son notaire ne le ruinait et n'interrompait une ascension presque aussi fulgurante que celle des maréchaux de l'Empire. La carrière des deux frères n'est donc pas une simple ***juxtaposition*** de deux ***types autonomes,*** mais la conséquence d'un état social.

3. Aussi, le lien qui unit les divers acteurs de ***La Comédie humaine*** n'est pas une intrigue artificielle et momentanée. Les uns et les autres, quelle que soit leur passion dominante, participent à l'évolution générale et vieillissent avec leur époque. Le retour des personnages d'un roman à l'autre permet non seulement de mettre en lumière des traits de caractère jusque-là laissés dans l'ombre ou à peine ébauchés, mais de comprendre les transformations apportées par la durée. Le temps n'est plus un cadre abstrait ponctué de dates qui évoquent pour le lecteur des faits extérieurs au personnage, mais la vie même d'un organisme toujours en transformation, dont l'équilibre est toujours précaire et menacé. Marcel Proust, plus équitable en cela que François Mauriac, a reconnu sa dette envers Balzac; avec son génie personnel, et aussi avec le penchant de son époque pour la psychanalyse, il est descendu jusqu'au subconscient des individus et a découvert de nouveaux liens qui rattachent ceux-ci à leur milieu; alors que chez Balzac la marche du temps est irréversible, grâce au souvenir qui recrée l'atmosphère du passé, le romancier remonte le cours des ans, à la recherche du temps perdu. Mais on ne peut pas plus reprocher à Balzac d'être resté très en deçà de Proust dans ce domaine, que de n'avoir pas dépeint l'extraordinaire fourmillement humain des romans de Tolstoï. Entre Balzac et François Mauriac, les passions humaines ont bénéficié, dans les romans, de toutes les trouvailles de la psychologie pathologique, pendant que les rapports de l'individu et de son groupe s'enrichissaient des études sociologiques. Mais on ne saurait affirmer que le héros de roman ait abandonné le monde des fictions pour l'univers réel.

CONCLUSION. — La sévérité de M. Mauriac à l'égard de Balzac s'explique par la transformation du roman au cours du XIXe siècle; elle se justifie par la prétention des romanciers à rivaliser avec la science, prétention inaugurée par Balzac et considérablement amplifiée par l'Ecole naturaliste. L'art du roman ne peut atteindre l'exactitude de l'état civil : ***« Les vivants ne ressemblent jamais à nos personnages inventés... Tous nos***

avons eu affaire à des avares et à des hypocrites, mais nous n'avons jamais rencontré Tartufe, ni Harpagon, ni le père Grandet. » Comme tout art, le roman est une transposition subjective de la réalité. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver dans *La Comédie humaine* l'impossible tableau d'une société complète, mais, grâce à des « *échantillons* » soigneusement choisis, l'évocation saisissante d'un monde en transformation. Aussi, à cette critique, qui vise plutôt les successeurs de Balzac que Balzac lui-même, préférons-nous l'éloge de Thibaudet : « *La Comédie humaine prévoit et préforme la société du second Empire. La génération de* 1850 *est une génération balzacienne. Et Balzac continue à faire comprendre, à pénétrer, à aimanter la France de la génération de* 1885. *Le monde balzacien et le XIX*e *siècle, qui ont commencé en* 1789, *finissent en* 1914. »

SUJETS VOISINS :

1. Expliquez, discutez et commentez le jugement suivant d'Albert Thibaudet :

« La Comédie humaine *est le témoignage et le musée vivant d'un siècle français.* »

2. De l'éloge de Marcel Proust ou de la critique de Sainte-Beuve sur le retour des personnages dans *la Comédie humaine,* **que préférez-vous ? Marcel Proust déclare :** « *Le roman est constitué par un cycle, dont un roman n'est qu'une partie; chaque mot, chaque geste a ainsi des dessous dont Balzac n'avertit pas le lecteur et qui sont d'une profondeur admirable.* ». **Au contraire, Sainte-Beuve :** « *Cette prétention l'a finalement conduit à une idée des plus fausses et des plus contraires à l'intérêt... Rien ne nuit plus à la curiosité qui naît du nouveau et à ce charme de l'imprévu qui fait l'attrait du roman.* »

IV. - Victor Hugo (1802-1885).

« Prince » ou « milliardaire » ?

Que pensez-vous de l'opinion suivante de Paul Valéry :
« Hugo est un milliardaire. Ce n'est pas un prince. »

INTRODUCTION. — Il suffit de contempler dans une bibliothèque l'œuvre poétique de Victor Hugo et celle de Paul Valéry pour constater une disproportion évidente : d'un côté un nombre effarant de volumes, de l'autre un mince recueil. Ce simple coup d'œil révèle deux natures différentes et deux conceptions opposées de la poésie. Aussi comprend-on le jugement ironique de Paul Valéry à l'égard du chef de l'Ecole romantique : ***« Hugo est un milliardaire..., etc. »***

EXPLICATION. — Le **milliardaire** est l'homme fabuleusement riche, si riche qu'il perd parfois le contrôle de ses moyens. Le mot évoque les fortunes immenses, et vite acquises, de l'industrie américaine. Une réussite exceptionnelle suppose un accord parfait entre le milliardaire et son temps, beaucoup de savoir-faire, une puissance vitale hors du commun. Mais peu importe au milliardaire qu'il fabrique des lames de rasoir, des automobiles ou des crayons à bille. Ce qui compte n'est pas la valeur ou la nature de l'objet fabriqué, mais sa diffusion toujours plus large dans le monde. Ainsi, le milliardaire vise à la quantité, au rendement, plus qu'à la qualité. La perfection, la durée, sont pour lui des soucis mineurs. Pour s'imposer aux clients, il n'a pas à respecter des traditions, mais au contraire, il lui faut anticiper sur l'avenir. Toute sa pensée est tournée vers l'action utilitaire. La richesse qui résulte de ses entreprises est souvent tapageuse et prodigue. Le milliardaire n'a pas eu le loisir d'apprendre l'économie, ni le goût. Et comme il s'est fait lui-même, personne ne lui a enseigné la modestie. Le milliardaire fait toujours figure de parvenu.

En revanche, le ***prince*** est issu d'un lignage ancien et illustre. Il trouve à son berceau tout un cortège de traditions et de devoirs, le protocole que l'aristocratie s'impose à elle-même. Il doit se distinguer du vulgaire au lieu de s'abaisser jusqu'à lui. La richesse n'est pas son but, le commerce lui est interdit. Par contre, le respect de ses aïeux et le culte du Moi exigent des qualités de premier ordre, la recherche de la rareté et de la perfection, le maintien des valeurs fondamentales de la civilisation, le raffinement des sentiments et des manières. Aussi l'aristo-

cratie vit confinée dans un univers à part, hors du temps, séparé de la communauté. De là un certain détachement, qui ne va pas sans morgue, ni sans impertinence. Le prince représente une élite, que son élévation même rend précaire.

DISCUSSION. — Transportons l'antithèse dans le domaine littéraire, et demandons-nous dans quelle mesure Hugo est un ***milliardaire*** et non un ***prince***.

1. Part de vérité. — Hugo s'est lui-même vanté de son origine plébéienne. Certes, il est comte, mais cette noblesse d'Empire a été conquise par son père, soldat sorti du rang. Ecrivain, son propos n'est pas d'écrire pour un cercle restreint de privilègiés, mais pour l'ensemble du public. Il a la préoccupation d'être compris et aimé de tous, de parler à chacun son langage, d'être l'« ***écho sonore*** » de son temps. C'est parce qu'il est « ***peuple*** » qu'il rejette les traditions classiques, les modes surannées du langage et les genres abandonnés par la foule. Il déclare plaisamment avoir mis « ***un bonnet rouge au vieux dictionnaire*** », chassant les périphrases et les métaphores pour employer le mot propre. Sa poésie lyrique s'exprime directement, sans le détour des légendes mythologiques.

La préférence de plus en plus marquée pour l'épopée témoigne du même souci d'élargir son public. Il faut la nature exceptionnelle de Victor Hugo, sa fécondité incroyable pour concevoir non l'épopée d'une nation ou d'une époque, mais celle de l'Humanité entière depuis la création du monde jusqu'à son temps. ***La Légende des siècles*** est bien l'entreprise gigantesque d'un ***milliardaire,*** qui embauche aussi bien les prophètes bibliques que les pêcheurs bretons pour édifier ce monument colossal. ***La Conscience, L'Aigle du casque, Les Pauvres Gens,*** sont animés par un souffle épique, qui ne doit rien à l'imitation d'Homère ou de Virgile.

Dans le domaine du théâtre, il s'agit moins pour Hugo de créer un pur chef-d'œuvre que de conquérir une ***chaire,*** d'où il puisse enseigner une philosophie sociale à la portée de tous. De là le désir d'émouvoir par des effets simples et puissants, par le luxe du décor et de la mise en scène. Qu'importe que les critiques s'indignent de voir don Carlos enfermé dans un placard ou Bazan dégringoler d'une cheminée, pourvu que la foule applaudisse. Le drame, affranchi des unités de temps et de lieu ainsi que des bienséances, autorise toutes les prodigalités du ***milliardaire,*** et rivalise d'ampleur avec l'épopée ou le roman.

A plus forte raison, la passion du gigantesque se manifeste-t-elle dans ce dernier genre, qui a toujours été exempt de règles. Des œuvres comme ***Notre-Dame de Paris*** ou ***Les Misérables*** évoquent tout un monde simplifié à l'extrême, où il n'existe que trois catégories d'hommes : les héros, les bourreaux et les victimes. Les fresques du Moyen Age ou du XIXe siècle ont la naïveté d'images d'Epinal. L'approbation des lecteurs est trop sollicitée par les thèses sociales et l'actualité politique. L'histoire de Jean Valjean est pathétique, mais elle sert trop souvent de prétexte à des développements, où le romancier vaticine au lieu de laisser parler ses personnages. Si ***La Princesse de Clèves*** est un joyau de prince, ***Les Misérables*** stupéfient par leur démesure, comme un gratte-ciel de ploutocrate démagogue.

Ainsi, quel que soit le genre adopté, le génie de Victor Hugo conserve les mêmes traits. Son imagination l'emporte vers l'énorme, vers un art réduit

aux effets élémentaires de ***« choc, d'entraînement et de contraste »***. Sa nature même lui interdit les scrupules du goût et les multiples repentirs des maîtres classiques. Elle a besoin de l'immensité pour carrière mais cette surabondance est parfois lassante comme le luxe du nouveau riche. La surprise passée, l'admiration fait place à la critique, qui cherche en vain le chef-d'œuvre aristocratique.

2. Réserves. — La boutade de Valéry doit-elle être acceptée sans atténuations ? Victor Hugo ne peut-il être à la fois ***milliardaire*** et ***prince*** ?

Les critiques de Paul Valéry s'expliquent en partie par les réactions antiromantiques de sa génération. Quand il s'installe à Paris, le patriarche du Romantisme est mort depuis cinq ans; Leconte de Lisle est admiré, mais de loin; la jeunesse du Quartier latin suit plus volontiers Verlaine, toujours poète en dépit de l'absinthe. Le maître vénéré de Valéry est alors Mallarmé, qui, lui, semble être allé aussi loin qu'il est possible dans la science des symboles et dans l'assimilation de la poésie à la musique. Le pur diamant d'***Hérodiade*** lui paraît être le point de perfection, alors que les vastes poèmes d'Hugo ne sont, par comparaison, que des ébauches. Cependant, une connaissance plus approfondie des dernières œuvres d'Hugo écarte la légende d'une inspiration désordonnée et inconsciente. ***« Ce qui me frappe dans Victor Hugo,*** écrit-il dans ***Situation de Baudelaire, c'est une puissance vitale incomparable... Pendant plus de soixante années, cet homme extraordinaire est à l'ouvrage tous les jours de cinq heures à midi ! Il ne cesse de provoquer les combinaisons du langage, de les vouloir, de les attendre, et de les entendre lui répondre... Au cours de cette longue carrière, Hugo ne s'est pas lassé de s'accomplir et de se fortifier dans son art...*** » C'est reconnaître qu'un métier toujours plus poussé est venu mettre en valeur les dons naturels, que l'écrivain s'est associé au poète, et qu'en définitive ce n'est pas uniquement le génie qui a fait d'Hugo un ***milliardaire*** des Lettres.

D'autre part, si l'on envisage les œuvres sans préoccupation de doctrine, combien de poèmes parfaits ne peut-on trouver dans chaque recueil ? Valéry admire dans ***La Corde d'airain,*** dans ***Dieu,*** dans ***La Fin de Satan*** et dans le poème dédié aux mânes de Gautier des vers, ***« auxquels aucuns vers ne se comparent en étendue, en organisation intérieure, en résonance, en plénitude ! »*** Mais ***Les Contemplations, La Légende des siècles*** contiennent autant de richesses princières, l'apparente facilité étant la récompense d'une production ininterrompue. Où trouver poème plus frais, plus jeune, d'une sensualité plus ardente que les quatrains de ***Elle était déchaussée...*** que le poète composa à plus de cinquante ans ! ***La Fête chez Thérèse*** ressemble à une transposition poétique d'un tableau de Watteau avec sa grâce légère et vaporeuse, ses nuances exquises, sa fantaisie et son accompagnement musical aussi discret que celui de violons en sourdine :

> ***La nuit vint; tout se tut; les flambeaux s'éteignirent;***
> ***Dans les bois assombris les sources se plaignirent;***
> ***Le rossignol, caché dans son nid ténébreux,***
> ***Chanta comme un poète et comme un amoureux...***

Ce n'est plus seulement un art aristocratique, mais une majesté royale qui étale ses fastes dans ***La Rose de l'Infante*** ou ***Booz endormi.*** La concision,

la densité, ne font pas même défaut à ce magicien du verbe, naturellement enclin à l'emphase. Songeons au *Rouet d'Omphale,* sculptural comme un poème parnassien, à l'exquis poème du Souvenir, *Demain, dès l'aube...* L'œuvre immense résiste à toutes les attaques, tant elle renferme de trésors.

Enfin, les *princes* ne sont pas sans défauts. La plupart d'entre eux ont pillé les biens du *milliardaire,* ou bien, en réagissant contre ses tendances, lui sont encore plus redevables. Leur aristocratie est parfois tombée dans les extravagances du dandysme, comme chez Baudelaire, ou dans une préciosité insolite comme chez Mallarmé. L'héritage du Symbolisme n'est pas plus intact que celui du Romantisme. Les chefs-d'œuvre qui ont survécu sont les poèmes où les *princes* ont condescendu à être des hommes.

CONCLUSION GÉNÉRALE. — La boutade de Paul Valéry n'est donc que partiellement juste. L'œuvre de Victor Hugo a une richesse inépuisable et fabuleuse, mais cette profusion n'est ni inhumaine, ni dépourvue d'art. Si ce dernier est souvent moins subtil, moins recherché que celui des successeurs du Romantisme, si ses procédés sont plus visibles, il n'est pas pour cela plus vulgaire et moins estimable. Ses outrances font partie du génie du poète, dont la fécondité a souvent été enviée par les princes atteints de stérilité. Le mérite d'une œuvre ne se juge pas d'après son volume, mais il est encore plus paradoxal de lui en faire grief. Il est heureux pour une littérature qu'il y ait à côté des pierres précieuses, si rares, une richesse accessible à tous ceux qui ne sont pas orfèvres.

SUJET VOISIN

Expliquez et commentez l'opinion suivante d'Albert Thibaudet : « *Il est puéril de se demander si Hugo est ou non le plus grand poète de la langue. Mais on peut bien l'appeler, dans tous les sens du mot, le plus grand phénomène de notre littérature.* »

Le théâtre, « point de la civilisation et de l'art ».

★ Que pensez-vous de l'opinion suivante de Victor Hugo ?

« Le théâtre est le point frontière de la civilisation et de l'art; c'est le lieu d'intersection de la société des hommes avec ses vices, ses préjugés, ses aveuglements, ses tendances, ses instincts, son autorité, ses lois et ses mœurs, et de la pensée humaine avec ses libertés, ses fantaisies, ses aspirations, son magnétisme, ses entraînements et ses enseignements. »

(Tas de pierres.)

DÉFAUTS A ÉVITER. — Dans un sujet général, le premier défaut à éviter est la digression. Il est tentant, en effet, de quitter l'explication de cette opinion isolée pour lui substituer une analyse de la ***Préface*** de ***« Cromwell »,*** ou bien une étude d'ensemble sur le drame romantique, ses origines, son essor et son déclin. Une dissertation n'est pas un chapitre d'Histoire littéraire, mais une **composition** centrée sur un problème déterminé. Inversement, il est regrettable d'ignorer systématiquement la doctrine et l'œuvre dramatiques de Victor Hugo, en traitant le sujet comme une question d'esthétique abstraite. **L'année de propédeutique est une année de lecture,** pendant laquelle la connaissance des grands écrivains doit être élargie et approfondie. Le développement doit être nourri d'exemples soigneusement choisis et disposés avec art. La succession chronologique n'est pas impérative, mais à défaut d'un ordre logique plus probant, elle doit être respectée. Pourquoi illustrer l'explication du jugement par des remarques sur ***Chatterton*** et laisser de côté ***Ruy Blas ?*** Pourquoi passer sans transition, de la bataille d'***Hernani*** aux pièces de Brecht ? La documentation indispensable pour toute étude sérieuse ne doit pas aboutir à une accumulation hétéroclite. Il faut savoir **organiser les matériaux** rassemblés et faire les sacrifices nécessaires en mettant en réserve les notes inutilisées. Celles-ci seront les bienvenues une autre fois. On ne peut tout dire dans une dissertation limitée à une dizaine de pages.

COMPRENDRE LE TEXTE. — La définition se divise en deux parties, d'un côté la ***« civilisation »,*** et de l'autre ***« l'art »,*** le théâtre résultant de la combinaison de ces deux éléments. La première image, ***« point frontière »,*** est éclairée par la seconde, ***« lieu d'intersection ».*** La ***« frontière »*** n'est donc pas ici une séparation, une coupure, une muraille de Chine infranchissable, mais un point de rencontre, un confluent, ou encore un carrefour. La ***« civilisation »*** et l' ***« art »*** sont différents l'un de l'autre, comme deux nations distinctes, mais ont en commun une frontière, qui permet les échanges. Aucun des deux éléments ne suffirait à lui seul à constituer le théâtre, qui ne saurait être séparé de la ***« société des hommes »*** et pas davantage lui être asservi.

1. Mais qu'est-ce que la **« civilisation » ?** Si on remonte à l'origine du mot, on trouve ***civis,*** le citoyen, ***civitas,*** la cité, ce qui implique un être social organisé, un Etat avec ses dieux, ses lois politiques, sociales et économiques, ses coutumes, ou même une communauté plus vaste, débordant hors des limites nationales et englobant un ensemble de peuples ayant les mêmes conceptions de la divinité et des hommes, de la justice, et aspirant au même idéal. Ainsi, Paul Valéry définit la civilisation européenne comme l'héritage de la géométrie grecque, du droit romain et de la charité chrétienne. La civilisation est donc **complexe, puissante** et **fragile,** à la fois spirituelle et matérielle. Elle se trouve à la merci des guerres, des révolutions et de la dégradation des institutions. Certaines civilisations ne survivent au naufrage que par quelques œuvres d'art ou quelques vestiges, que les archéologues exhument et que les musées conservent comme témoins. L'art, ou plutôt les arts, sont donc bien un élément constitutif. Des tablettes évoquent la civilisation hittite, des villes mortes, celle des Incas. Plus heureuses, Rome et Athènes se perpétuent jusque dans le monde moderne. L'antithèse entre ***civilisation*** et ***art*** semble donc forcée, puisqu'on n'imagine pas une civilisation dépourvue d'art

De toute façon, la civilisation est l'œuvre d'une **collectivité**, qui veut s'élever au-dessus de l'état de nature et croit à la possibilité du progrès par l'intelligence humaine, tandis que les peuples sauvages ou primitifs sont soumis aux lois naturelles et n'ont pas le pouvoir de les utiliser à leur profit.

Cependant, dans ce jugement, Hugo n'envisage pas la civilisation dans toute son extension, puisqu'il lui substitue le terme plus limité de « ***société des hommes*** », et qu'il juge celle-ci avec sévérité. La société apparaît comme une foule bestiale, une masse anonyme abandonnée aux vices physiques et aux égarements moraux.

Ainsi conçue, la société, au lieu d'élever l'homme, le dégrade. **La vie en commun** développe l'ambition, la cupidité, la luxure, dissimulant ces vices sous un masque brillant, comme dans la Rome décadente ou l'Italie de la Renaissance.

L'homme, bien loin de conserver son bon sens naturel, hérite des coutumes et des **préjugés** de ses aïeux, de ses éducateurs et de son milieu social; son jugement n'est pas libre; il se laisse emporter par des habitudes sans la moindre valeur rationnelle. « ***Notre gouvernement,*** remarque Montaigne, ***est entre les mains des nourrices.*** » De là, cette diversités d'usages, et le chauvinisme qui oppose les peuples, chacun se croyant supérieur aux autres et seul détenteur de la vérité. Non seulement le jugement, mais encore l'esprit de compréhension et de tolérance disparaissent dans la masse, dont les impulsions sont désordonnées et excessives dans l'admiration comme dans la haine. Cette foule vibrante, mais aveugle, impossible à raisonner, Hugo l'a décrite dans toute sa violence dans ses romans, ***Notre-Dame de Paris*** et ***Les Misérables,*** par exemple : les truands se ruant à l'assaut de la cathédrale en sont l'image violemment colorée. A l'égard de la foule, le poète romantique est aussi mal disposé que Rousseau. Sur ce point, Vigny, lui aussi, est pleinement d'accord avec Victor Hugo. Non seulement la foule, mais toute réunion d'hommes lui donne la nausée. Ses héros préférés sont tous victimes de la masse, qu'ils s'appellent Moïse, Gilbert, Chénier ou Chatterton. **L'aristocratie du cœur et de l'intelligence,** incomprise et bafouée, ne peut rester elle-même que dans « ***la sainte solitude*** ».

La dernière partie de la phrase (« ***son autorité, ses lois et ses mœurs*** ») évoque toutefois non plus la masse chaotique, mais la société organisée, sans pour cela lui être plus favorable. La société cache en effet sa bestialité sous un ordre apparent, que les pouvoirs imposent aux individus. De toute façon, c'est encore une entrave à l'indépendance de l'individu. Le théâtre, en représentant des personnages appartenant à une époque déterminée, doit donc non seulement dessiner des traits de caractère, mais **faire revivre la société** avec ses mœurs, son organisation, ses défauts caractéristiques, tout en étant lié lui-même par une tradition et des contraintes matérielles à une certaine forme de civilisation.

Dans la seconde partie du jugement, par un procédé symétrique **l'art est assimilé à la pensée,** ce qui est tout aussi contestable, mais s'explique par le souci d'opposer l'indépendance de la pensée au mécanisme aveugle de la foule. Il ne s'agit pas ici de faire la part de la raison et de l'imagination, mais de considérer l'art dans son caractère

essentiel, la liberté. La pensée échappe à toutes les contraintes, aussi bien à celles des pouvoirs politiques que des autorités intellectuelles. Montaigne se moque des pédants alléguant Aristote à chaque propos; Pascal ne reconnaît dans les sciences de la nature que les trouvailles de la raison et de l'expérience. C'est par leur absence de préjugés et d'aveuglement que les savants font progresser la science; il en va de même pour les artistes, dont le premier devoir est d'**affirmer leur personnalité.** « ***Admirez tout, n'imitez personne*** », conseille ailleurs Hugo. Mais cette liberté serait encore insuffisante, si elle demeurait dans le cadre de la logique; elle conviendrait au mathématicien et au philosophe, non au poète qui ne peut être tout raison. Aussi à **libertés,** Hugo ajoute **fantaisies,** soulignant par là que l'art peut aller au-delà du bon sens et se griser de caprices, tout au contraire de la « société humaine », monotone et conformiste. Cette pensée ne se contente pas de raisonner, elle est ambitieuse comme le rêve, ce qui explique qu'elle attire à elle par une force aussi mystérieuse que l'aimant. Ce « ***magnétisme*** » peut agir plus facilement au théâtre que dans un livre, grâce à l'acteur et à la mise en scène. Ne retrouve-t-on pas alors cet « ***entraînement*** » aveugle qu'Hugo reproche à la foule ? En apparence seulement : le « ***magnétisme*** » de la pensée rayonne de façon invisible et imprévisible; il attire seulement ceux qui en sont dignes, les génies communiquant par leurs « ***effluves*** ». La masse alors finit par se mettre de loin en mouvement, à la suite de ces « ***mages*** ». On reconnaît les conceptions romantiques de l'artiste, dont la mission est de préparer le progrès. Si le poète lyrique est un prophète, à plus forte raison, le dramaturge s'adressant à un public plus vaste peut lui communiquer ses aspirations et l'instruire. Ce passage correspond à la conviction profonde de Victor Hugo sur le rôle social du théâtre, qu'il a exprimée notamment dans la *Préface* de *Lucrèce Borgia* : « ***Le théâtre a, de nos jours, une importance immense et qui tend à s'accroître sans cesse avec la civilisation même. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut. L'auteur de ce drame sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine.*** » Alors qu'on peut imaginer un poème comme une création pure, un roman comme une fiction sans attache avec le réel, le théâtre est lié avec la société, mais par le génie de l'auteur et grâce à l'art, il échappe au despotisme de la foule et s'impose à elle, lui montrant ses vices et lui proposant un moyen de les guérir. Dans le combat perpétuel du génie et de la société, l'art assure la victoire du génie, mais dans le domaine particulier du théâtre, celui-ci ne peut pas se passer de la foule. La remarque de *Tas de pierres* est datée très approximativement : 1840-1844. Elle appartient donc à la dernière période du drame chez Victor Hugo (cf. la chute des *Burgraves*, 1843). Un second paragraphe la complète et l'éclaire : « ***Au théâtre, le poète et la multitude se regardent; quelquefois ils se touchent, quelquefois ils s'affrontent, quelquefois ils se mêlent : mélange fécond. D'un côté une foule, de l'autre un esprit. Ce quelque chose de la foule qui entre dans un esprit, ce quelque chose d'un esprit qui entre dans la foule, c'est l'art dramatique tout entier.*** »

Cette **rencontre** de l'auteur et de la foule est plus visible dans le drame que dans la tragédie. Le drame, en effet, a l'ambition de représenter de larges tranches de vie, des époques entières, et non pas seulement des caractères. En aucun cas, d'ailleurs, le drame ne se confond avec le récit

historique, qui expose les faits sans les interpréter : « *Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette des siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la Providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme à la fois poétique et naturelle et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi, le dessein de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire; créer, s'il fait de la poésie.* » (*Préface de « Cromwell »*, 1827.)

La *Préface de « Cromwell »* étant à la fois une condamnation de la tragédie classique et une définition du genre nouveau, ce double caractère apparaît dans cet extrait, notamment par le rappel de la **couleur locale**, qui situe l'action dans un contexte historique. Mais le plus intéressant pour notre sujet est la distinction du chroniqueur et du poète, le dramaturge étant non un copiste de la nature, mais un créateur, dont l'art pénètre dans les secrets de la Providence. Aussi, le drame devient de plus en plus **philosophique**, l'histoire fournissant des exemples à la thèse. Cet élargissement s'accuse de drame en drame. Le théâtre est une « *tribune* », une « *chaire* » (cf. *supra*), écrit Hugo dans la *Préface* de *Lucrèce Borgia* (1833), le devoir du poète étant de « *dégager perpétuellement le grand à travers le vrai, le vrai à travers le grand* ». (*Préface de Marie Tudor.*) Le contact entre l'auteur et les spectateurs dépasse le plaisir de l'illusion scénique, le spectacle est le véhicule de l'instruction sociale : « *Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois, le poète disait : le public. Aujourd'hui, le poète dit : le peuple.* » (*Préface d'Angelo.*) A l'époque de *Ruy Blas* (1838), malgré les attaques d'une partie de la critique (de Gustave Planche, par exemple), qui confond le drame avec le mélodrame, et les réserves de Vigny à l'égard du drame historique, Hugo peut se dégager de la polémique et examiner avec plus de sérénité les rapports de l'auteur et du public, du drame et de la philosophie sociale. Distinguant trois catégories de spectateurs, les **femmes**, qui cherchent au théâtre la **passion**, les **penseurs**, qui s'intéressent aux **caractères**, et la **foule, amoureuse de l'action**, il montre comment *Ruy Blas* s'efforce de satisfaire les uns et les autres, la peinture historique ayant une signification philosophique. Considéré *du point de vue purement humain*, les personnages deviennent des symboles : *Don Salluste serait l'égoïsme absolu... Don César, son contraire, serait le désintéressement et l'insouciance; on verrait dans Ruy Blas le génie et la passion comprimés par la société... Le sujet philosophique de Ruy Blas, c'est le peuple aspirant aux régions élevées; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine.* On voit tout de suite que *Ruy Blas* est un exemple exactement approprié au sujet; comme c'est aussi le chef-d'œuvre du genre et qu'il conserve, encore aujourd'hui, son pouvoir dramatique, le rapprochement s'imposait.

La position de Vigny, à l'origine, ne diffère pas beaucoup de celle de Victor Hugo : même animosité contre la tragédie classique, égal dédain pour

le « *trépied des unités* », volonté semblable de rapprocher l'art de la vie, et de répandre ses idées grâce à la multiplicité des personnages (*Préface d'Othello*). Puis la philosophie l'emporte sur l'histoire, l'opposition entre le poète et la foule s'accentue, la cause du *paria* sublime devient l'objet essentiel de *Chatterton*. La Préface du drame, *Dernière nuit de travail*, développe avec éloquence la thèse de l'isolement irrémédiable du véritable poète, méconnu et bafoué. La fonction du drame sera d'émouvoir le public devant cette destinée pathétique. Mais l'auteur s'adresse moins à la foule dans son ensemble, celle-ci étant incapable de réflexion, qu'à chacun en particulier, faisant appel à la pensée. Vigny critique le drame historique, où domine la peinture extérieure et les coups de théâtre, et réclame plus de gravité et de profondeur : « *Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses... c'est, ce me semble, le temps du drame de la pensée.* » *Chatterton* fut un très grand succès, mais ce fut un chef-d'œuvre isolé, et l'on peut se demander si le romanesque et touchant amour de Kitty Bell ne fut pas cause de ce triomphe plutôt que le plaidoyer en faveur du poète

2. Civilisation et individu. — La confusion de *civilisation* et d'*ordre social* est fréquente chez Victor Hugo, d'où son attitude contradictoire à son égard. L'écrivain doit donner un idéal à la foule et l'instruire. « *La littérature secrète de la civilisation, la poésie secrète de l'idéal. C'est pourquoi la littérature est un besoin des sociétés: C'est pourquoi la poésie est une avidité de l'âme.* » (*William Shakespeare, Les Esprits et les Masses*). La société d'autrefois étant, d'après le poète, dominée par les forces d'oppression se trouvait en conflit avec la pensée éprise de liberté. La littérature elle-même jusqu'au XIXe siècle dépendait étroitement de la société : « *Etre poète, cela revenait un peu à être mandarin.* » (*Ibid.*) Mais depuis 1830, les castes se sont désagrégées, le peuple et les poètes se sont rencontrés : « 1830 *a ouvert un débat, littéraire à la surface, social et humain au fond... Nous concluons à une littérature ayant ce but : le Peuple. Le Peuple, c'est-à-dire l'Homme.* » (*Ibid.*) La méfiance à l'égard de la foule se transforme en sympathie; c'est au théâtre surtout que l'âme collective du peuple est attirée par la beauté : « *Le peuple, lui, se rue dans le beau éperdument. Il s'entasse, se presse, s'amalgame, se combine, se pétrit, dans le théâtre, pâte vivante que le poète va modeler...* » (*Ibid.*) Ainsi, les contradictions apparentes s'expliquent : la société d'autrefois, matérialiste et tyrannique, était en conflit avec le poète, mais, au fur et à mesure qu'elle se libère, l'accord entre le génie et le peuple devient plus complet : « *De moins en moins monstre, tel est l'homme.* » (*Post-scriptum de ma vie.*) Dans cette ascension, dont *La Légende des siècles* donne des images fulgurantes, la poésie joue un rôle capital : « *La poésie est plus que jamais prophétie; mais elle n'est plus la prophétie qui menace, elle est la prophétie qui promet.* » (*Ibid.*) La civilisation change donc de base, quittant la nation pour l'individu : « *La société conséquence de l'individu, et non plus l'individu dérivé de la société... L'individu devenu la grande affaire... Tel citoyen, telle cité; tel individu, telle société...*» (*Ibid.*) S'il en est bien ainsi, l'action des artistes, grâce à la diffusion de l'instruction, élève chacun en particulier, et par suite facilite l'ascension générale : « *La science qui trouve le vrai, l'art qui réalise le beau, sont les deux plus puissants modes d'incubation de la civilisation.* » (*Ibid.*) Or, l'art qui met le plus en contact l'individu et la société des hommes est le théâtre, puisque le « *génie dramatique* », c'est « *être les autres* ».

3. Le lieu d'intersection. — Le jugement de Victor Hugo dépassant le drame romantique, il n'est pas inutile de se demander si la question a évolué et comment les dramaturges et critiques d'aujourd'hui conçoivent les rapports de l'auteur, de la pièce et du public. Taine voyait déjà dans le théâtre de Racine un reflet de la Cour de Versailles avec son étiquette, ses subtilités sentimentales et ses passions violentes masquées par une politesse raffinée. Giraudoux, dont la souplesse et le penchant pour le paradoxe paraissent si éloignés du dogmatisme rigide de Taine, partage pourtant cette opinion. Le théâtre est lié à son époque, il en est le résumé : « *Le théâtre est un microcosme où doivent éclater à leur plus grande couleur et leur plus grande passion les penchants, les facultés, les perfectionnements poétiques, moraux et sensuels d'une époque, mais il ne peut créer des organes de réception chez le spectateur, il les présuppose. Un siècle littéraire, une époque littéraire, peut se clore par une époque théâtrale, il ne débute jamais par elle... Le grand théâtre est celui qui convainc des esprits déjà convaincus, qui émeut des âmes ébranlées, éblouit des yeux déjà illuminés, et qui laisse à son terme les spectateurs avec l'impression d'une preuve, la preuve de leur sensibilité et de leur époque...* » *(Essai sur Racine.)* La dépendance de la pièce à l'égard du public est si étroite qu'à la rigueur elle pourrait oublier son créateur et se passer de l'auteur . « *L'essentiel du théâtre n'est pas l'auteur, mais le théâtre. Supprimez les noms propres, rangez les pièces anglaises de la période élizabéthaine sous le vocable de théâtre anglais, les pièces du règne de Louis XIV sous le vocable de théâtre français, vous ne vous sentirez pas plus en vous l'obligation d'en identifier les auteurs que de vous demander, dans les recueils du théâtre italien, quelles pièces sont attribuées à Marivaux.* » *(L'auteur au théâtre.)* Dans cette conception paradoxale, l'auteur au lieu d'être le « *propriétaire* » de la pièce, comme il peut l'être d'un poème ou d'un conte, joue le rôle d'un « *comparse effacé* », dont le privilège principal est de vivre dans la fréquentation des personnages qu'il a créés et qui lui échappent dès qu'ils revivent sur la scène. L'auteur est donc avant tout l'interprète de son temps, et non pas de sa fantaisie personnelle : « *Toutes les grandes époques peuvent ne pas être de grandes époques théâtrales, mais il ne peut y avoir d'époque théâtrale que dans une grande époque. Elles seules peuvent fournir, au-dessus des auteurs particuliers, cet auteur général qui diffère d'ailleurs pour chacune.* » *(Ibid.)*

Armand Salacrou renchérit encore sur l'importance de la collaboration de l'auteur et du public. Pour qu'une pièce dure et qu'il passe entre la scène et la salle le *frisson dramatique,* que ni l'auteur, ni les acteurs, ne peuvent susciter à eux seuls, il faut l'adhésion toujours imprévisible du public : « *Pour créer une pièce, il faut être deux : l'auteur et la salle. Ainsi une pièce peut-elle devenir absurde à la représentation, non parce que l'auteur ou le public est absurde, mais parce que la rencontre* (de la pièce et du public) *est absurde... On connaît des générations qui ont eu des poètes, des peintres qu'elles ne méritaient pas; on ne peut pas imaginer de grandes périodes théâtrales sans un public qui ne soit digne, lui aussi, de notre reconnaissance. Et si les grandes périodes théâtrales sont à la fois si pathétiques et si rares, c'est parce qu'elles sont dues à ces rendez-vous mystérieux que se donnent... des écrivains et des peuples, rendez-vous souvent manqués, où attendent tour à tour de grands publics sans poètes et de grands poètes sans public.* » *(Note sur le théâtre.)* Pour obtenir ce rendez-vous, l'auteur dramatique doit avoir l'intuition des aspirations du public et leur donner corps, étant à la fois au cœur de son temps et le dépassant.

COMPOSER.

INTRODUCTION. — « **Romantisme** » est devenu synonyme de **lyrisme**. Cependant, l'ambition des poètes du XIXe siècle allait au-delà de l'expression des sentiments personnels et cherchait à interpréter les aspirations de la foule. La conquête du théâtre succède donc à celle de la poésie. Hugo commence une carrière dramatique avec ***Cromwell*** (1827), remporte la victoire d'***Hernani*** (1830), mais voit le public lui échapper avec la chute des ***Burgraves*** (1843). La définition qu'il donne ici du théâtre date de cette dernière phase. Elle est le fruit d'une expérience de la scène de plus de quinze ans.

EXPLICATION. — Le théâtre, selon Hugo, est constitué par la rencontre de deux forces distinctes et même opposées, la **civilisation,** et, par là, il faut entendre seulement la **multitude,** comme le prouve le paragraphe qui fait suite au jugement, et l'**art,** incarné par le poète. Antithèse souvent développée par les écrivains romantiques, et que Victor Hugo expose encore dans ***William Shakespeare*** sous le titre : ***Les Esprits et les Masses.*** Le théâtre est la résultante de ces deux forces.

a) La première est **aveugle** et **oppressive;** elle ne comprend pas l'idéal du poète; elle est cependant nécessaire au dramaturge, qui ne peut créer une œuvre indépendante de la société.

b) La seconde, fruit de la pensée, possède toutes les libertés et les intuitions du **génie.** L'art, loin d'être seulement la recherche de la beauté formelle, est un **enseignement.** Le génie fait participer la multitude à sa conception du progrès moral.

c) Le théâtre est ce **lieu d'intersection** plus que tout autre genre littéraire, parce qu'il rassemble en même temps un plus grand nombre d'hommes, et qu'il s'adresse à eux directement. Si la pièce réussit, il se produit un **mélange fécond** de la pensée individuelle et des tendances collectives.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure le théâtre est-il un dialogue entre le poète et la multitude ?

a) ***Part de vérité.***

1. ***Chez Victor Hugo :*** Hugo ***(Préface de « Cromwell »)*** reproche au théâtre classique d'être une œuvre d'art artificielle sans contact avec la société des hommes; le ***drame*** doit se rapprocher de la réalité, peindre une époque avec ses aspects contradictoires, le héros luttant contre l'inertie des masses et se faisant le porte-parole du poète. La réussite la plus achevée de ce programme est ***Ruy Blas : La société des hommes*** avec ses ***préjugés,*** c'est la cour d'Espagne et son émanation, le cynique don Salluste; la ***pensée humaine*** avec ses ***libertés*** et ses ***aspirations,*** c'est Ruy Blas incarnant non seulement le peuple, mais encore le poète lui-même avec ses préoccupations politiques et sociales; la ***fantaisie,*** c'est don César de Bazan, qui pousse l'individualisme jusqu'au désordre. La pièce prétend être à la fois un tableau historique et une leçon de philosophie sociale : elle engage à mépriser une forme routinière de société

et à faire place aux réformateurs épris de progrès. Le poète n'est pas un virtuose, qui éblouit le public par son adresse, il est sincère :

... Le penseur
Souffre de sa pensée et se brûle à sa flamme.
Le poète a saigné du sang qui sort du drame.

2. *Chez Vigny* : Plus nettement encore, le théâtre de Vigny veut instruire la foule, en défendant la cause des ***parias,*** les nobles, les soldats et surtout les poètes, cause qu'il a plaidée dans ses poèmes et ses romans. ***Chatterton,*** « ***drame de la pensée*** », voit s'affronter le poète et la multitude. Le succès de la pièce montre que le poète a été entendu.

b) ***Réserves.***

α. Le dialogue risque de se transformer en **monologue** lorsque la personnalité de l'auteur envahit ses personnages et que l' « ***enseignement*** » l'emporte sur la peinture objective. Le personnage de théâtre, une fois créé, doit échapper à son créateur et vivre sa propre vie. D'autre part, une soumission trop étroite aux problèmes du moment peut rendre incompréhensible la pièce, quand la société a évolué. ***Ruy Blas*** et ***Chatterton*** sont encore applaudis de nos jours, mais leur cas est isolé, et leur succès vient moins du **magnétisme** doctrinal que du rayonnement humain des personnages et du style éblouissant.

Le drame romantique n'a que rarement obtenu cette fusion féconde de la civilisation et de l'art.

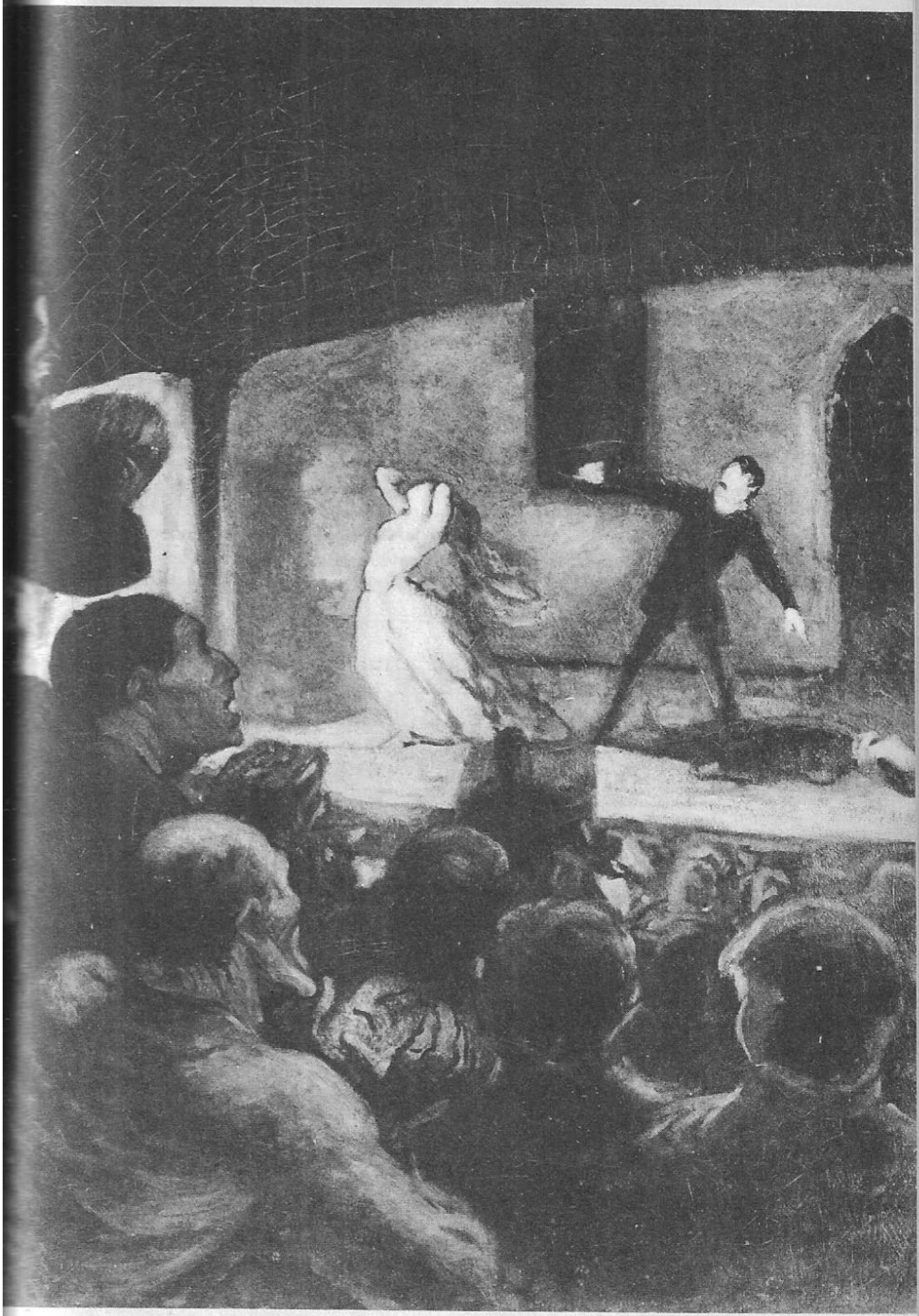
β. Par contre, le théâtre classique, si souvent accusé d'invraisemblance au XIXe siècle, ne dissocie pas ces deux éléments, la **leçon** se dégageant des caractères et de l'analyse des passions. L'importance respective de la **civilisation** et de l'**art,** certes, est toute différente. Les problèmes politiques et sociaux ne sont pas primordiaux, l'art domine. Cependant, le héros cornélien ne combat-il pas l'**autorité** et les usages de son temps pour s'élever jusqu'à une absolue liberté guidée par la raison ? Polyeucte, brisant les idoles et renonçant aux attachements du monde pour les vérités célestes, n'exprime-t-il pas ce conflit dramatique entre les aspirations de la foi et la société, ce scandale de la sainteté que l'art éternise ? Dans la tragédie racinienne, le héros n'est en opposition qu'avec lui-même, mais la civilisation n'est pas absente pour autant : l'antiquité fabuleuse dans ***Phèdre,*** la guerre de Troie dans ***Andromaque,*** la Rome impériale dans ***Britannicus.*** A plus forte raison, la comédie de Molière accorde-t-elle une part importante à la peinture de la société, l'analyse des caractères n'étant jamais isolée du milieu. La vanité de M. Jourdain, la naïveté d'Orgon, l'hypocrisie de Tartufe, la défaite d'Alceste, sont intimement liées avec les vices et les préjugés contemporains, auxquels s'oppose la pensée de Molière, si libre, si audacieuse, que Voltaire décerne à celui-ci le titre de philosophe.

γ. Cependant, si l'on considère la définition de Victor Hugo, non plus selon l'optique romantique, mais dans son sens général, c'est vraisemblablement le **théâtre grec** qui l'illustre de la façon la plus frappante. Grâce aux drames d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, c'est toute la société antique qui revit non par quelques touches colorées, mais dans les fondements mêmes de sa civilisation : la religion, le rapport des pouvoirs et des citoyens, le progrès de l'humanité vers la liberté et la justice.

COMMENTAIRE. — Mais, objectera-t-on, l'épopée ou le roman, vastes fresques, sont aussi le « ***point frontière de la civilisation et de l'art*** ». Pourquoi réserver ce privilège au théâtre ? Des écrivains contemporains, qui furent poètes et romanciers avant de devenir dramaturges, se sont posé la question et sont arrivés à la conviction que le théâtre est le fruit de la civilisation autant que l'œuvre de l'auteur. La société n'est pas seulement le décor ou le sujet de la pièce, mais le milieu vital nécessaire à son éclosion. C'est ainsi que Giraudoux déclare : « ***L'essentiel du théâtre n'est pas l'auteur, mais le théâtre*** ». Et encore : « ***Il ne peut y avoir d'époque théâtrale que dans une grande époque*** », etc. »; « ***Le théâtre est un microcosme,*** etc. ». Armand Salacrou, lui aussi, attire l'attention sur la collaboration de l'auteur et de son public, sans laquelle une pièce, malgré ses qualités, ne passe pas la rampe. Jean Cocteau déclare avec esprit que toute pièce a toujours trois auteurs : le poète, l'acteur et le public. L'œuvre dramatique étant un spectacle ne peut se passer de ces auxiliaires. Elle dépend partiellement non seulement du goût de l'époque, mais de l'organisation matérielle mise à sa disposition. A la représentation, le public constitue une société régie par la hiérarchie des places, les rites accomplis par les ouvreuses, les vendeurs de programme et le pompier de service. Ce monde nouveau est un reflet de la société réelle, mais un reflet dévié. Le théâtre est un « ***point d'optique*** » sur la scène et dans la salle.

En définitive, c'est cependant l'art du poète qui l'emporte, coordonnant l'action du metteur en scène, des acteurs et des décorateurs, imposant sa vision du monde au public. Alors se produit cette évasion collective, cette unanimité de pensées et de sentiments que Paul Valéry a si finement analysée dans la ***soirée à l'Opéra*** de ***Monsieur Teste***. L'auteur, tel un magicien, s'efface pour que l'**envoûtement** du théâtre soit total. Alors Phèdre n'est plus la fille de Minos et de Pasiphaé, la créature d'Euripide ou celle de Racine, une marquise de Versailles ou la reine d'Athènes, mais un **double** de chacun des spectateurs, un rêve vivant, fascinateur et pathétique.

CONCLUSION. — Le théâtre est bien cette pénétration d'un « ***esprit qui entre dans la foule*** », ce « ***point frontière*** » de la civilisation et de l'art, surtout si l'on entend par ***civilisation*** non pas seulement la société des hommes avec ses imperfections, mais cette cité idéale, dont les législateurs connaissent l'impossibilité, mais que la multitude espère, et que les dramaturges, plus heureux que les démiurges, créent l'espace d'une soirée avec la complicité des spectateurs. Encore faut-il que le poète écarte de son « ***enseignement*** » tout dogmatisme et toute intolérance, et qu'il fasse parler l'âme humaine avec ses aspirations infinies. La **multitude** apporte la réalité, le génie son absolu, l'art transfigure le réel et rend accessible l'idéal. Alors dans la plénitude du chef-d'œuvre, par-delà les divergences des écoles littéraires, l'art dramatique atteint l'**universel** dans une présence plus impérieuse que celle de toute autre forme du beau.



Cliché Bulloz.

Le Mélodrame, par Daumier.

Faut-il pleurer au drame ?

Vous expliquerez et commenterez les vers suivants de Victor Hugo :

Le poème éploré se lamente; le drame
Souffre, et par vingt acteurs répand à flots son âme;
Et la foule accoudée un moment s'attendrit,
Puis reprend : « Bah ! l'auteur est un homme d'esprit,
Qui sur de faux héros lançant de faux tonnerres,
Rit de nous voir pleurer leurs maux imaginaires.
Ma femme, calme-toi; sèche tes yeux, ma sœur.
La foule a tort; l'esprit, c'est le cœur; le penseur
Souffre de sa pensée et se brûle à sa flamme.
Tous ces êtres qu'il fait l'étreignent de leurs nœuds;
Il tremble en eux, il vit en eux, il meurt en eux... »

(*Les Contemplations*, pièce IX.)

INTRODUCTION. — Victor Hugo exilé contemple les côtes françaises et revit son passé par le souvenir. A vingt années d'intervalle, il évoque ses rêves, ses ambitions et ses luttes. Que reste-t-il de la bataille romantique ? Le temps a consacré la défaite des Classiques; les règles et les bienséances désuètes sont abolies. Aussi dans sa ***Réponse à un acte d'accusation,*** le poète peut-il sourire des anciennes polémiques et se glorifier d'avoir mis « un ***bonnet rouge*** » au vieux dictionnaire. Mais fut-il aussi heureux dans ses réformes dramatiques ? Le public comprit-il ses intentions ? Il ne le semble pas, et c'est pourquoi le dramaturge insiste sur les rapports entre l'œuvre et son créateur : ***Le poème éploré se lamente...***

EXPLICATION. — Le poème porte deux dates : 1834, 1854. Il a été écrit, en effet, en 1854, mais sa place logique dans l'évolution intellectuelle de l'auteur se situe vingt ans auparavant, lorsque la passion du théâtre le possédait. Hugo imagine une représentation, les réflexions d'une famille de spectateurs et la réplique du poète. Les trois premiers vers attestent l'effet du drame : la foule « ***s'attendrit*** »; les quatre vers suivants révèlent l'incompréhension du spectateur, qui juge la pièce comme une pure fiction; le reste du poème développe la défense du poète, qui rattache le drame aux grandes créations du théâtre. Dès le premier mot, nous sommes avertis : le drame est un ***poème*** avec tout ce que le mot implique de grave, et même de sacré. Et c'est un poème pathétique, destiné à provoquer l'émotion, sinon la terreur, et de toute façon, la pitié. Trois termes, se renforçant l'un l'autre, caractérisent la pièce personnifiée : ***éploré, se lamente, souffre***. Mais ces lamentations ne sont pas un chant plaintif d'élégie; le drame met en scène ***vingt acteurs,*** qui expriment la même souffrance; son âme gigantesque, loin de s'écouler goutte à goutte en expirant, se répand « ***à flots*** ». Il faut

bien pour agiter la foule des spectateurs ces effets puissants de masse, qui la prennent aux entrailles !

La foule est subjugée par la musique des vers et par le jeu des acteurs; elle laisse voir son émotion, verse des larmes. Mais cet attendrissement ne dure qu'un « ***moment*** ». Le père de famille, bourgeois cossu, habile aux affaires, qui méprise tous les songe-creux, ne se laisse pas envoûter. Il est raisonnable, lui, il ne rêve pas. Il sait bien qu'au théâtre, tout est artifice. L'auteur, sans doute, connaît son métier, qui consiste à arracher un soir tout ce monde à ses soucis, et à lui offrir des illusions. C'est un homme « ***d'esprit*** », c'est-à-dire un habile homme, expert en fictions. Mais bien sot qui prendrait au sérieux ses tours d'adresse ! Il faut être naïf et sensible comme une femme pour verser de vraies larmes devant des catastrophes imaginaires. Aussi avec quelle autorité souveraine le père de famille juge-t-il le spectacle : tout est faux sur la scène; le héros, une fois dans les coulisses, n'est plus qu'un pauvre diable de comédien, même s'il a incarné Prométhée; la foudre que les dieux lancent sur lui est inoffensive. L'auteur se divertit à mystifier les spectateurs crédules. Est-il lui-même autre chose qu'un prestidigitateur supérieur ?

Alors au ton familier, au bon sens terre à terre du spectateur dépourvu de sensibilité et d'idéal, succède le plaidoyer du poète scandalisé par une telle incompréhension. Sans préambule, le poète prononce la sentence : « ***La foule a tort.*** » Et pourquoi ? Parce que le dramaturge n'est pas seulement un auteur adroit, mais un homme. « ***L'esprit, c'est le cœur*** » est une variation romantique sur la célèbre antithèse de Pascal entre l'***auteur*** et l'***homme***. Les facultés intellectuelles, le talent de l'écrivain, l'invention du dramaturge, sont subordonnés au cœur, c'est-à-dire à la sensibilité du poète, qui vibre à tout ce qu'il y a de beau et de grand. Bien mieux, ***cœur*** et ***esprit*** ne peuvent se séparer; l'artiste et l'homme ne font qu'un. « ***L'art ne fait que les vers; le cœur seul est poète*** », avait déjà proclamé André Chénier. Hugo va plus loin; ce sont les intuitions du cœur, qui dictent les vers émouvants de naïveté et de fraîcheur. Aussi est-il injuste de séparer l'auteur de son œuvre. Le ***penseur,*** loin d'être un froid architecte, est ardent; il vit avec ses personnages, s'identifie avec eux et participe à leur passion; il soutient la cause, dont ils sont les défenseurs, étant tour à tour chacun d'eux. C'est sa propre âme qu'il répand par leur bouche. La vraie victime du drame, c'est lui-même; Molière, c'est Alceste; Homère, c'est Ulysse. Objecte-t-on le cas de Corneille, paisible bourgeois, inventant des héros sublimes ? Hugo balaie l'objection. Corneille peut extérieurement ressembler à tous les bourgeois de Rouen, mais son cœur vit avec les héros de Plutarque : « ***Corneille est à Rouen, mais son âme est à Rome.*** » Le poète est donc bien différent du versificateur ou de l'artiste visant à la beauté formelle. Il descend des prophètes, et, dans le monde moderne, continue leur mission. Aussi le poème s'achève sur l'évocation d'Eschyle et de saint Jean. De la salle banale de spectacle, Hugo conduit le spectateur jusqu'à Patmos; les « ***faux tonnerres*** » du drame annoncent déjà les trompettes du jugement dernier et les visions de l'Apocalypse.

DISCUSSION. —Dans quelle mesure le dramaturge romantique est-il le successeur de saint Jean, d'Eschyle et de Shakespeare ?

1. Part de vérité. — Dès la ***Préface de « Cromwell »*** (1827), Hugo présente le drame comme l'aboutissement des genres poétiques, qui ont illustré les différentes époques de l'humanité. Après le lyrisme des temps

primitifs et l'épopée des temps antiques, le drame exprime l'âge moderne dans la dualité chrétienne de l'âme et du corps. Le drame n'est donc pas une forme littéraire, qui s'ajoute artificiellement à la tragédie et à la comédie, mais une synthèse des tendances opposées de la nature humaine. C'est « *la poésie complète* ». Le dramaturge est conscient de la gravité de sa fonction : son but n'est pas seulement de remplacer la tragédie moribonde, mais de poursuivre sur la scène la mission civilisatrice qu'il s'est assignée. Après la révolution de 1830, ce rôle social se précise et s'amplifie. La victoire d'*Hernani* a triomphé des traditions classiques, mais il reste à tirer parti du succès; le théâtre est devenu une tribune, d'où l'on peut haranguer la foule; il n'est plus un salon réservé à une élite raffinée et surannée, mais une arène. Aussi les préfaces qui succèdent à celle de *Cromwell* insistent avec force sur la valeur sociale du drame. La *Préface* de *Lucrèce Borgia* (1833), tout comme le poème des *Contemplations*, imagine l'auteur devant son public. Que ce dernier ne vienne pas seulement au spectacle pour se divertir, car il se priverait de l'enseignement du poète :

« *Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire... L'auteur de ce drame sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine... Le poète a charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde...* ». Quelle est cette « *moralité* », sinon les idées chères au poète : le respect de l'amour, même chez les être déchus, l'amour de la liberté, la haine de la tyrannie. Les *Préfaces* de *Marie Tudor* et d'*Angelo* insistent sur l'utilité du drame : « *Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois, le poète disait : le public. Aujourd'hui, le poète dit le peuple.* » Comme les critiques protestent contre tant d'ambition et accusent le drame romantique d'être une imagerie dépourvue de signification, Hugo reprend toute la question dans la *Préface* de *Ruy Blas* (1838). Il distingue trois espèces de spectateurs : les femmes, qui veulent de la passion; les penseurs qui recherchent des caractères; la foule, qui aime l'action. Le drame satisfait à cette triple exigence : historique, il plaît par la couleur locale; lyrique, il émeut par la passion; philosophique, il propose un enseignement : « *du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine...* »

On ne peut donc pas mettre en doute les intentions de Victor Hugo : il ne cherche pas à obtenir du spectateur une émotion illusoire, qui cesse avec le spectacle, mais une adhésion à ses conceptions de l'histoire, et par-delà de l'histoire, à celles de la vie même.

2. Réserves. — Mais les œuvres ont-elles répondu aux manifestes ? Il n'est pas sûr que les contemporains du poète aient distingué le drame du mélodrame et aient goûté autre chose que la multiplicité des coups de théâtre et la violence des passions. Les *penseurs* y trouvaient-ils une psychologie profonde comme dans le drame grec, le théâtre de Shakespeare ou la tragédie classique ? Le plaidoyer de la Préface de *Ruy Blas* révèle l'embarras du dramaturge et répond à une critique du drame romantique, faite par Vigny. Celui-ci en composant *Chatterton* n'a-t-il pas rompu avec le drame historique ? N'a-t-il pas dans sa Préface insisté sur le caractère sérieux de la cause qu'il défend dans la pièce ? « *Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses; maintenant que l'amusement des yeux par des surprises enfantines fait sourire tout le monde,... c'est, ce me semble, le temps du*

drame de la pensée. » C'est dire assez crûment que les pièces de Victor Hugo avec leurs péripéties, leur mise en scène somptueuse et leurs coups de théâtre sont indignes des penseurs. Or, depuis ***Chatterton,*** la sévérité des critiques ne s'est pas démentie, exception faite pour ***Ruy Blas,*** qui tient encore l'affiche de nos jours. Le drame ne s'est pas relevé de la chute des ***Burgraves*** (1843). Ce n'est plus le « ***bourgeois*** », émule de M. Prudhomme, qui se moque de ces « ***faux héros*** », mais les admirateurs de Racine, de Giraudoux, de Claudel ou de Montherlant; les caractères semblent trop simples et outrés; la couleur historique, superficielle, et la pensée, puérile. La « ***foule*** » ne s' « ***attendrit*** » plus à ***Marie Tudor*** et renverrait ***Lucrèce Borgia*** au Grand Guignol. Même lorsque le rideau se baisse sur le suicide pathétique de Ruy Blas, le public n'entend pas sonner le « tocsin » de l'Apocalypse.

COMMENTAIRE. — L'auteur peut-il s'identifier avec ses personnages ? La vérité d'une pièce tient-elle dans cette identification ?

Le problème posé par Victor Hugo dépasse le cadre du drame romantique, comme lui-même l'indique par l'évocation de Shakespeare, de Molière, d'Eschyle, etc. Il s'agit de savoir si l'auteur crée des personnages pour exprimer ses sentiments et ses pensées. Les exemples sans doute ne manquent pas dans le théâtre romantique : les duos lyriques d'Hernani et de dona Sol reproduisent les lettres du poète à sa fiancée; l'idéal politique de Victor Hugo s'exprime par la bouche de Ruy Blas; la gracieuse figure de la reine d'Espagne est un portrait idéalisé de la princesse d'Orléans. Les calembours de l'auteur alimentent la verve de don César. Mais ces traits émouvants ou comiques tirent-ils leur effet de leur authenticité ? A la représentation, ce n'est pas l'auteur qui fait rire ou pleurer, mais le personnage. Le mérite de Ruy Blas, de don César, de la reine, c'est d'avoir une vie indépendante du dramaturge. L'identification n'est jamais complète; l'imagination créatrice s'évade hors des confidences, des souvenirs et des observations pour composer des caractères complexes aux interprétations variées. L'auteur n'attire pas à lui les personnages, mais il se fond en eux et met son talent à leur service. Sans doute le meilleur de l'artiste se trouve dans ses créations, mais transfiguré. C'est d'après l'œuvre que l'on imagine le caractère de l'auteur, sans beaucoup de certitude. Il serait peut-être plus sage de ne pas tenter des rapprochements hasardeux et d'admirer l'œuvre en elle-même. Le chef-d'œuvre se passe d'anecdotes biographiques.

CONCLUSION. — La vogue du drame romantique n'a pas dépassé l'échec des ***Burgraves.*** Aussi est-ce avec une certaine amertume que Victor Hugo évoque le temps où il espérait instruire la foule par ses pièces. Le public avait-il tort de ne pas prendre au sérieux ***Lucrèce Borgia*** ou ***Marie Tudor ?*** Il ne le semble pas. Les drames qui survivent, ***Ruy Blas, Chatterton,*** émeuvent moins par la prédication sociale ou les confidences lyriques que par la peinture des caractères, le pathétique des situations et la perfection de la forme. En revanche, Hugo a raison de rappeler que tout chef-d'œuvre exprime la personnalité entière de l'auteur en la transfigurant. Hugo, mûri par les épreuves, n'est plus seulement un chef d'école littéraire, mais un prophète. Les leçons qu'il n'a pu donner dans les drames, peut-être parce qu'il n'était pas prêt pour cette mission, il les prodigue dans les poèmes philosophiques des ***Contemplations*** et dans l'épopée de ***La Légende des siècles.*** Alors, il ne fait plus qu'un avec son œuvre et peut dire, sans aucune exagération, qu'il se « ***verse*** » en elle, souffrant de sa pensée et se brûlant à sa flamme.

Un « testament esthétique » du Romantisme.

★ **Dans quelle mesure peut-on considérer le *William Shakespeare* de Victor Hugo comme le « *testament esthétique* » du Romantisme ?**

INTRODUCTION. — Officiellement, le Romantisme est mort en même temps que la seconde République. Leconte de Lisle en a dressé l'acte de décès dans la ***Préface des Poèmes antiques*** (1852). Mais dans son exil de Guernesey, Hugo échappe à la contagion du Parnasse et reste fidèle aux principes essentiels du Romantisme. Shakespeare, le modèle principal du drame, devient le prétexte d'une ample méditation sur les problèmes capitaux de la création littéraire et artistique.

DEVELOPPEMENT. — De cette vaste revue, nous dégagerons six thèmes, qui se complètent les uns les autres :

Poésie : inspiration et goût. — Tout d'abord, cette remarque sur les rapports entre l'**inspiration** et le **goût**, forces qui paraissent souvent s'opposer : « ***L'inspiration est un ouragan, qui a la faculté de se diriger; cette faculté de se diriger, c'est le goût... Il y a autant de goûts qu'il y a de génies, avec un type supérieur, qui est l'idéal. L'idéal, c'est le goût de Dieu.*** » *(W. S. Reliquat.)*

La querelle entre l'**inspiration**, force de création accordée au poète par les Muses, et le **goût**, expression du sens critique et du respect des convenances, est éternelle. C'est au nom du goût que Boileau condamne les *Baroques*, Théophile de Viau et Saint-Amant, bien qu'il leur reconnaisse le don poétique. D'une façon générale, les Classiques se méfient des élans de l'inspiration, et préfèrent une création contrôlée par le goût. Inversement, les Romantiques considèrent le goût comme un asservissement du génie, une discipline contraire à la liberté et à la diversité des poètes. Hugo s'efforce, au contraire, de concilier ces deux éléments indispensables au chef-d'œuvre, tout en insistant sur la relativité du goût. Celui-ci, loin d'être une loi restrictive, imposée de l'extérieur au génie, dépend de la conscience artistique de celui-ci.

Poésie et critique. — « ***Dans tout grand poète, il y a un critique, de même qu'il y a un poète dans tout grand critique*** » — « ***C'est un étrange rêve de vouloir retirer la critique au poète. Qui donc, mieux que le mineur, connaît les galeries de la mine ? Dante avait fait une grammaire. Shakespeare met un admirable feuilleton de théâtre dans la bouche d'Hamlet.*** »

Autre opposition traditionnelle : le poète crée grâce à l'imagination, celle-ci, subjective et tumultueuse, ne peut atteindre une portée générale et défie l'ordre de la raison. Le poète est impulsif et fantasque, il guette

le don des dieux, toujours aléatoire. Le critique est objectif, lucide et impartial comme un juge. Dans le chaos poétique, il sépare la flamme durable de la cendre. Il ne produit rien lui-même, mais examine les œuvres d'autrui. D'un côté, il y a Homère; de l'autre, Zoïle, le détracteur systématique du génie, ou Aristarque, le savant Alexandrin, qui établit la première édition scientifique de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*. Ce dernier est un savant philologue, capable de discerner le vers authentique des sédimentations apportées par les siècles. En apparence, il n'y a aucune commune mesure entre les deux formes d'esprit : le poète est un enthousiaste, le critique un sceptique. A toutes les époques, des exemples mémorables illustrent cette antinomie. D'Aubignac, au XVIIe siècle, rédige le code de la tragédie parfaite dans sa *Pratique du théâtre*, mais échoue lamentablement lorsqu'il se mêle de composer une pièce. Les Romantiques, à leur tour, ont eu à souffrir de la critique. Qu'il s'agisse de Corneille, de Molière, de Racine ou de Victor Hugo, le chef-d'œuvre déroute toujours; le lyrisme et le drame romantiques, eux aussi, ont été victimes de la routine et du parti pris. Aussi Hugo est-il généralement sévère pour la critique, relevant ses erreurs et ses petitesses. A la réserve soupçonneuse, il préfère l'admiration, qui découvre ce qu'il y a de grand dans l'œuvre : « *Quoi donc ! pas de critiques ? Non. Pas de blâme ?. Non. Vous expliquez tout ? Oui. Le génie est une entité comme la nature, et veut, comme elle, être accepté purement et simplement... Admirer. Etre enthousiaste. Il m'a paru que, dans notre siècle, cet exemple de bêtise était bon à donner.* » (P. 152-53.) Le seul moyen de mettre fin à ce conflit, c'est d'associer dans un même artiste le créateur et le juge, au niveau le plus élevé. Si l'on conçoit la critique non comme la volonté de rapetisser ou de ramener l'œuvre à un art poétique, mais comme la soif de comprendre et le désir de découvrir la beauté, les exemples à l'appui de cette synthèse sont assez nombreux : chez un Ronsard, l'érudition et l'examen critique cohabitent avec l'imagination créatrice; la lucidité de Racine, sa sévérité pour lui-même, égalent ses dons poétiques. Diderot, pris entre les délires de l'invention et les exigences de la raison, les fait alterner dans le dialogue. D'autre part, combien la critique de Gautier et de Sainte-Beuve ne doit-elle pas au poète qu'ils commencèrent par être ? Dans cette association du poète et du critique, Hugo anticipe curieusement sur un des principes essentiels de l'esthétique de Paul Valéry, qui condamne catégoriquement le mythe de la Pythie, comme il refuse au seul critique la possibilité de comprendre le mystère poétique.

Poésie et progrès. — « *Un savant fait oublier un savant; un poète ne fait pas oublier un poète... Le relatif est dans la science; le définitif est dans l'art. Le chef-d'œuvre d'aujourd'hui sera le chef-d'œuvre de demain. Shakespeare change-t-il quelque chose à Sophocle ? Molière ôte-t-il quelque chose à Plaute ? Même quand il lui prend Amphytrion, il ne le lui ôte pas... L'art n'est point susceptible de progrès intrinsèque. De Phidias à Rembrandt, il y a marche, et non progrès... La science est autre... En science, des choses ont été chefs-d'œuvre et ne le sont plus. La machine de Marly a été chef-d'œuvre... La science est continuellement mouvante dans son bienfait. Tout remue en elle, tout change, tout fait peau neuve. Tout nie tout, tout détruit tout, tout crée tout, tout remplace tout. Ce qu'on acceptait hier est remis à la meule aujourd'hui... La science fait des découvertes, l'art fait des œuvres... La science va sans cesse se raturant elle-même. Ratures fécondes... Quelques savants, tels que Képler, Euler, Geoffroy Saint-Hilaire, Arago, n'ont apporté dans la science que*

de la lumière, ils sont rares... La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse et ne touche jamais... Pascal savant est dépassé, Pascal écrivain ne l'est pas... La poésie vit d'une vie virtuelle. Les sciences peuvent étendre sa sphère, non augmenter sa puissance... La poésie est élément. Elle est irréductible, incorruptible et réfractaire. Comme la mer, elle dit chaque fois tout ce qu'elle a à dire, puis elle recommence avec une majesté tranquille, et avec cette variété inépuisable qui n'appartient qu'à l'unité... » (P. 56-65.)

Dans ces pages, où les formules fulgurantes abondent, Hugo compare la nature et les effets de l'art et de la science, considérant la poésie comme l'art suprême. Contrairement à beaucoup de poètes romantiques, il ne redoute pas le progrès, qui écarte de l'homme l'asservissement, la famine et la maladie. Mais il refuse de confondre art et science, délimitant son domaine à chacun. La science est serviteur, la poésie est idéal. La fameuse querelle des anciens et des modernes, qui fit écrire tant de sottises aux meilleurs esprits du XVIIe siècle, se trouve dépouillée de tous ses faux problèmes.

De la supériorité de la technique de son temps sur celle des Anciens, Perrault deduisait la supériorité des écrivains modernes, déduction démentie par les faits comme par les raisonnements. Mais les Classiques n'étaient pas plus judicieux de croire les modernes incapables de créer des chefs-d'œuvre aussi parfaits que ceux des Anciens. Leur tort commun, c'était, pour reprendre la terminologie pascalienne, de confondre deux *ordres* distincts. De cette distinction capitale découlent des considérations sur le rôle respectif de la poésie et de la science dans la civilisation. Leur point commun, c'est toujours l'homme, quelles que soient les transformations du monde. Aussi l'humanisme moderne serait-il incomplet, s'il se privait des ressources de ces deux forces.

Classicisme et romantisme. — Le chef du Romantisme, qui ne ménage pas les coups aux Classiques attardés, sourit maintenant de ces luttes stériles, de ces oppositions mal fondées. La doctrine importe moins que la connaissance de l'homme et la perfection artistique : « *Ce qu'on a appelé il y a trente ans la dispute des Classiques et des Romantiques n'était pas autre chose qu'un rappel à la nature. Traduire l'homme de l'homme même, et non de tel ou tel livre. Pas d'autre modèle que le réel, pas d'autre maître que l'idéal. N'imiter personne, pas plus Michel-Ange que Raphaël, pas plus Shakespeare que Racine. Tel était, sur l'écroulement des règles de convention battues en brèche et jetées à bas, l'unique loi promulguée, loi nouvelle ancienne, loi vraie de l'art... Loi en présence des génies : Admirer tout, n'imiter rien...* » (P. 364.)

L'art pour l'art. — Parmi les Romantiques eux-mêmes, des courants divergents se manifestent après la victoire de 1830. Les problèmes politiques posés par la chute de Charles X, la prise de conscience des conflits sociaux se substituent aux querelles uniquement littéraires. Partisans de l'Art pour l'Art et apôtres de littérature sociale s'affrontent jusqu'en 1848, mais la question est trop importante pour ne pas reparaître après le coup d'Etat. Victor Hugo dans son exil développe ses rêves humanitaires sans pour cela sacrifier l'art à la propagande, alors que son ami Théophile Gautier se console des déconvenues de la vie en ciselant ses *Emaux* et *Camées* : « *Quelques purs amants de l'art, émus d'une préoccupation, qui du reste a*

dignité et sa noblesse, écartent cette formule, l'art pour le progrès, le Beau utile, craignant que l'utile ne déforme le beau. Ils tremblent de voir les bras de la Muse se terminer en mains de servantes. Selon eux, l'idéal peut gauchir dans trop de contact avec la réalité. Ils sont inquiets pour le sublime s'il descend jusqu'à l'humanité. Ah ! ils se trompent. L'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit. » (P. 174.)

Le vrai et le beau. — Toutes les grandes écoles littéraires invoquent la Vérité dans leurs manifestes. C'est au nom de la Vérité que les Classiques condamnent Baroques, Burlesques et Précieux : « ***Rien n'est beau que le vrai,*** **etc...** ». Mais la vérité classique paraît académique et conventionnelle aux Romantiques , qui seront à leur tour taxés d'invraisemblance par les ***naturalistes.*** Comment définir la vérité ? Comment la concilier avec la beauté ? Dans ce partage, Vigny n'hésite pas : il préfère la vérité de l'art à celle du fait, laissant à l'artiste la liberté de modifier les éléments fournis par le réel. Hugo est du même avis : « ***Dans l'art, quelle que soit la hauteur du vrai, le beau est supérieur. Le vrai est relatif, le beau est absolu. Le vrai est terrestre, le beau est céleste...*** » (P. 380.)

On peut sourire de certaines images et des antithèses perpétuelles mais on doit convenir que la plupart de ces formules ne sont pas faites seulement pour briller; elles résultent d'une carrière étonnamment féconde et d'une vie remplie de pathétique.

CONCLUSION. — Les outrances des années 1830 ont disparu. La confiance exclusive dans l'inspiration, née du cœur, a fait place à une conception plus nuancée, où la volonté de l'écrivain joue son rôle. Le génie créateur et le sens critique sont réconciliés. Mais plus que jamais Hugo est convaincu de l'essence divine de la poésie et de son caractère absolu. Il poursuit la lutte non contre le Classicisme, dont les imitateurs attardés sont tombés dans l'oubli, mais pour l'avènement d'une civilisation plus belle et plus humaine, la fonction des génies étant de guider les créatures vers le Créateur : « ***L'œuvre des génies est du surhumain sortant de l'homme.*** »

V. - Flaubert (1821-1880).

Raisons d'un échec : l'art est-il la nature ?

★ **Vous expliquerez et commenterez à l'aide d'exemples précis la remarque suivante de Flaubert sur *L'Education sentimentale* :**

« Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais ? Il y manque la fausseté de la perspective. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide... Or, rien de tout cela dans la vie. Mais l'art n'est pas la Nature ! N'importe ! Je crois que personne n'a poussé la probité plus loin. »

INTRODUCTION. — En 1879, Flaubert prépare une réédition de ***L'Education sentimentale*** chez le libraire Charpentier. C'est l'occasion pour l'écrivain, arrivé au terme de sa carrière et presque de sa vie, de faire un mélancolique retour sur une œuvre qu'il chérit entre toutes, et dont l'échec l'a vivement affecté. Dans un effort d'objectivité, il analyse les raisons de la froideur du public et les expose à Mme Roger des Genettes, l'une de ses fidèles correspondantes : ***« Pourquoi ce livre-là... la probité plus loin. »***

EXPLICATION. — De cette confidence, trois idées se détachent :
Le roman n'a pas de sommet.
La vie et l'art sont différents.
Flaubert s'est rapproché de la vie autant qu'il était possible.

L'Education sentimentale est le troisième grand roman de Flaubert : ***Madame Bovary*** témoigne de la volonté de réfréner les outrances romantiques de la première ***Tentation de saint Antoine; Salammbô*** s'efforce de concilier l'exactitude de l'archéologie et l'***« imagination décorative »; L'Education sentimentale,*** tenant compte des critiques sur les deux ouvrages précédents, et de l'évolution générale du roman, retranche tous les éléments épiques ou dramatiques, qui simplifient et agrandissent les personnages, pour n'être que le tableau d'une vie. Le peintre n'a pas dessiné de trompe-l'œil et n'a pas utilisé les artifices de la perspective; tout l'art consiste à n'en pas avoir. Pour le romancier, l'écueil est de soumettre la réalité à un

ordre aussi factice que celui de la scène, où les acteurs surviennent selon les nécessités de l'effet dramatique. Or, constate Flaubert, en s'ingéniant à donner à son plan la complexité et l'élasticité de la vie, il a laissé croire à son public que le récit était confus, sans ordre, comme les matériaux d'un édifice inachevé. Il n'y a pas, à proprement parler, de héros : le personnage principal, Frédéric Moreau, a un caractère trop indécis, trop velléitaire pour surclasser ses amis et se distinguer de son entourage comme un Julien Sorel. Pas de dénouement pathétique non plus : Frédéric n'a épousé aucune des trois femmes qu'il a aimées; son ami Deslauriers, plus positif, n'a guère mieux réussi; mais la vie continue, médiocre, grise, avec le souvenir des rêves évanouis. Loin d'être une pyramide d'Egypte, le roman ressemble aux plaines de la Champagne pouilleuse ou aux marais qui entourent Nogent-sur-Seine. Le lecteur a donc le sentiment d'être frustré, surtout lorsqu'il est habitué aux héros et aux panoramas de Balzac et de Zola.

Le romancier a-t-il donc eu tort de fuir le romanesque pour être plus vrai ? Dans le fond du cœur, il n'en croit rien. Il sait que la vie ne dispose pas les personnages avec la belle ordonnance d'une troupe tragique. Pour s'en persuader, il n'a qu'à fouiller dans ses souvenirs; sa vie s'est déroulée sans péripéties marquantes, sans catastrophes perceptibles du dehors; une seule période fortement colorée : le voyage en Orient. Le reste du temps, des rêves d'artiste, des amitiés que la vie relâche, comme celle de Maxime du Camp, des amours idéales, telle sa passion pour Mme Schlésinger, des liaisons, où la sensualité et la littérature se mêlent, comme celle avec Louise Colet. Non, la vie n'est pas un roman ! Et pourtant, au fond de son cœur, que de romans ébauchés ! La vie ne procure-t-elle pas parfois des rencontres plus surprenantes que les coups de théâtre ? C'est à Trouville, en 1836, qu'il s'est pris pour Elisa Schlésinger d'une passion silencieuse, mais c'est seulement en 1866 que Mme Schlésinger lui donne une mèche de cheveux, composant sans s'en douter le dénouement de ***L'Education sentimentale,*** un dénouement invraisemblable dans sa vérité. L'artiste doit tenir compte de cette réalité intérieure comme des scènes d'extérieur qu'il observe. S'il n'y a ***« ni beaux, ni vilains sujets »,*** le réalisme absolu est une absurdité : ***« L'art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit. »*** C'est à l'art qu'il revient de transformer une autobiographie en tableau de toute une génération, de transfigurer les données de la vie en dégageant la signification des faits d'apparence médiocre et en mettant toutes les ressources du style au service de la vérité.

La « probité » de Flaubert. — Le difficile dans l'art du romancier est précisément de ne sacrifier ni l'exactitude à l'art, ni l'art à la vérité du fait. Toute la *Correspondance* de Flaubert témoigne d'un culte absolu de l'art, ***« la seule chose vraie et bonne de la vie ».*** ***(A Louise Colet,*** 1846). Or, l'art ne consiste pas dans l'exaltation de l'imagination, ce délire que les poètes appellent inspiration, mais dans la connaissance du cœur humain, alliée à la maîtrise du style. La forme ne se sépare pas de l'idée : ***« Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement. »*** La tâche de l'artiste est donc double : il doit éviter les ***« gueulades »,*** les ***« grands vols d'aigle »,*** pour lesquels il a tant de penchant, et ***« fouiller le vrai »*** au point de ***« faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit ».*** ***(A Louise***

Colet, 1852). Ce vrai, Flaubert le cherche de toutes les façons : par l'observation des êtres et des choses, par la lecture assidue des grands écrivains et par une documentation minutieuse. A propos de ***Madame Bovary***, il déclare : « ***J'ai la vie ordinaire en exécration... mais esthétiquement, j'ai voulu... la pratiquer à fond.*** » Sa pitoyable héroïne n'est sans doute pas le portrait d'une seule femme, et il est vraisemblable que Flaubert, suivant l'exemple de Molière et de Balzac, a emprunté à plusieurs modèles les traits dont il a formé son personnage : à Delphine Couturier, fille de fermiers, à Louise Pradier, la femme du sculpteur romantique, à la femme d'un médecin, disciple de son père, à propos de la mort de laquelle il écrit: « ***Je trouverai là peut-être des choses pour ma Bovary... J'espère faire couler des larmes aux autres avec ces larmes d'un seul, passées ensuite à la chimie du style.*** » Les caractères donnent une telle impression de vérité que plusieurs pharmaciens normands se sont reconnus dans ***M. Homais.*** S'agit-il du décor, du contexte historique, la précision est extrême, et l'on a pu dire dire que ***Madame Bovary*** constituait une histoire de la petite bourgeoisie en Normandie.

Dans son roman antique, ***Salammbô*** (1862), où l'imagination pourrait avoir plus de droits que l'Histoire, Flaubert se documente avec tous les moyens de son temps. Il se rend à Tunis, fait à cheval la route de Tunis à Constantine, et sous l'influence de cette prise de contact avec le paysage, déchire tout ce qu'il avait écrit auparavant. Il lit un ***mémoire de quatre cents pages sur le cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté...***

A l'époque où il écrit ***L'Education sentimentale*** (1869), la frénésie de travail et le souci de la vérité sont encore plus grands. « ***Je passe des semaines entières sans échanger un mot avec un être humain...*** », confie-t-il à George Sand. La fréquentation des Goncourt aux dîners Magny, du romancier russe Tourguénief, l'encouragent encore dans cette voie. La publication par les Concourt de ***Renée Mauperin*** et de ***Germinie Lacerteux*** (1865) annonce l'ère du ***Naturalisme,*** que Flaubert n'acceptera pas, mais avec lequel il rivalisera d'exactitude. C'est pourquoi il transforme complètement une première version, rédigée de 1843 à 1845, version plus simple et plus fictive, puisqu'elle était bâtie sur le contraste de deux amis, l'un rêveur, inapte à saisir le bonheur; l'autre, plus positif, peu scrupuleux et réussissant. Dans la version définitive, il ne s'agit pas seulement de deux amis, Frédéric Moreau et Deslauriers, mais de toute leur génération, qui fait lamentablement faillite : au lieu d'être artiste ou ambassadeur, Frédéric reste un bourgeois médiocre; Deslauriers, après avoir été préfet, est employé dans une compagnie industrielle, le peintre Pellerin a abandonné ses pinceaux pour la photographie, le ménage Arnoux, ayant épuisé tous les expédients, quitte Paris, etc. Les ambitions politiques des républicains et des socialistes sombrent dans l'échec de la deuxième République et dans l'avènement de Napoléon III, les défaites individuelles se fondant dans la déroute générale. La reconstitution matérielle de l'époque est d'une exactitude rigoureuse, soit que Flaubert évoque la société de Nogent-sur-Seine, qu'il connaissait fort bien, soit le milieu de l'Ecole de Droit, dont il avait suivi les cours. Veut-il peindre les mouvements révolutionnaires, il puise sa documentation dans les œuvres de Fourier, de Proudhon et dans les ouvrages d'Histoire. Les paysages et les scènes de la vie courante ont la précision et le relief des tableaux de Courbet. Voici, par exemple, au début du roman, le départ de Paris par la Seine : « ***La rivière était bordée par des grèves de sable. On rencontrait des***

trains de bois qui se mettaient à onduler sous le remous des vagues, ou bien, dans un bateau sans voiles, un homme assis pêchait; puis des brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu a peu s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. Des arbres la couronnaient parmi des maisons basses couvertes de toits à l'italienne Elles avaient des jardins en pente que divisaient des murs neufs, des grilles de fer, des gazons, des serres chaudes, et des vases de géraniums, espacés régulièrement sur des terrasses où l'on pouvait s'accouder... » Avant de décrire l'idylle de Frédéric et de Rosanette dans la forêt de Fontainebleau, Flaubert est allé lui-même à Fontainebleau pour éprouver le sentiment de bonheur naturel qu'il prête ensuite aux personnages. Frédéric est-il contraint de vendre des titres de rente, le romancier s'est informé des cours près d'un agent de change. On multiplierait sans peine les exemples où la ***probité*** ne peut aller plus loin.

Cependant, l'originalité de ***L'Education sentimentale*** est encore plus marquée dans l'expression de la **durée.** Bien que le roman n'englobe que la jeunesse de Frédéric, l'écoulement des mois et des années, la transformation intérieure des personnages, la constitution, puis la dislocation des groupes d'amis, sont rendus avec un art infini. Dans la première partie, tout en rêvant à Mme Arnoux, Frédéric finit par obtenir sa licence de droit. Rappelé par sa mère à Nogent, il découvre soudain ce qui s'est passé pendant ses années de Paris : l'effritement de sa fortune, la nécessité de prendre un métier et de vivre en province. L'héritage d'un oncle lui permet-il de revenir a Paris pour tenter d'accomplir ses rêves d'amour et d'art, de nouveau, il constate les ravages du temps autour de lui : pendant son absence, chacun a suivi sa voie, accusé les traits de son caractère; lui seul a conservé intactes ses illusions; matériellement, les situations ont changé. Avec quelle difficulté il retrouve le ménage Arnoux, naguère somptueux, lorsque le directeur de l'***Art industriel*** régnait sur un monde de journalistes besogneux et de peintres faméliques. M. Arnoux a quitté le commerce de tableaux pour celui des faïences, et ses affaires ne vont pas fort. Cette dégradation se précipitera au fur et à mesure des années; Arnoux se fera marchand d'objets de piété, puis, définitivement ruiné, vieilli avant l'âge, vivotera dans un coin perdu de Bretagne. Lorsque Frédéric rencontrera pour la dernière fois Mme Arnoux, la fille de celle-ci, fillette dans la ***première partie*** du roman, est mariée à Bordeaux, et le petit garçon, né dans la ***deuxième partie,*** fait son service militaire à Mostaganem. Le Temps n'épargne aucun des personnages, même ceux qui semblaient les plus enracinés dans leurs convictions . le socialiste Sénécal, qui a combattu contre Louis-Philippe, fait partie de la police de Napoléon III et assassine le républicain Dussardier, son ancien compagnon. C'est la marche du Temps, non des événements, qui dénoue le roman : il suffit pour cela que le rythme s'accélère, et que les années remplacent les mois : après avoir rompu avec Mme Dambreuse, perdu de vue Mme Arnoux, la vie n'a plus de but pour Frédéric : « ***Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint. Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.*** » Est-il plus terrible effet du Temps que ce renonce-

ment à soi-même, cet enlisement consenti, qui aurait peut-être été celui de Flaubert, s'il n'avait eu la religion de l'Art ?

Ainsi, ce scénario *« multiple comme la réalité vivante »* (G. Sand) suit le rythme de la vie, et c'est tout naturellement que les deux amis de collège, se retrouvant vieillis, partent à la recherche du Temps perdu et reviennent aux souvenirs de la jeunesse.

DISCUSSION (plan). — Cette « *probité* » n'a-t-elle pas des limites ? ***L'Education sentimentale*** ne se libère-t-elle pas des servitudes de la réalité ?

1. Bien que Flaubert ait banni le théâtral, **son goût pour le pittoresque et l'éclat** se manifeste à plusieurs reprises, soit dans la vie privée, par exemple dans la description du bal masqué chez Rosanette, soit dans l'évocation de la Révolution de 1848. De même, son ironie féroce contre les « bourgeois » s'exerce parfois sans nécessité absolue, pour le plaisir, et détone sur la grisaille générale. C'est ainsi que le « père Roque », garde national, surveillant les prisonniers socialistes, tue d'un coup de fusil un adolescent qui lui demande du pain, puis, retourné dans sa chambre, se lamente sur son propre sort : *« Quand il fut dans son lit, M. Roque exigea le plus de couvertures possible, pour se faire suer. Il soupirait, il geignait : « Merci, ma bonne » Catherine ! — Baise ton pauvre père, ma poulette ! Ah ! ces révolutions ! »* Le romancier semble bien avoir donné un coup de pouce à la réalité. Il en va de même pour la mort de Dussardier; sa rencontre avec Sénécal promu défenseur de l'ordre est une de ces coïncidences, dont les dramaturges abusent : *« Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée. L'autre alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier « Vive la » République ! » Il tomba sur le dos, les bras en croix. Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.* » Le lecteur, comme Frédéric, en reste *« béant »*.

2. Si Flaubert est plus porté à remarquer la bêtise humaine (qui va parfois jusqu'à l'atroce) que l'héroïsme, il goûte aussi de brefs moments de bonheur dans une **communion complète avec la Nature.** Pendant que les barricades s'élèvent dans les rues de Paris, Frédéric et Rosanette, tout à leur amour, participent à la symphonie de la forêt, dans un paganisme instinctif, délivrés de la gêne de toutes les doctrines. Alors ils s'évadent de leur temps, de leur condition, pour devenir les symboles de la jeunesse. A l'autre bout du chemin, au moment de quitter pour toujours Mme Arnoux, Frédéric s'élève jusqu'au lyrisme et ses regrets sont baignés d'une poésie aussi émouvante que celle de Bérénice se séparant de Titus : *« Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extrahumaine. Mon cœur, comme de la poussière, se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini; et les délices de la chair et de l'âme étaient contenues pour moi dans votre nom que je me répétais, en tâchant de le baiser sur mes lèvres... »* Frédéric n'est donc pas un simple raté, puisqu'il a pu conserver sa pureté de cœur et qu'il sait l'exprimer avec une délicatesse parfaite.

3. Il n'est pas complètement exact que la pyramide soit dépourvue de sommet. **Les personnages secondaires** et les comparses ne masquent pas les protagonistes, Mme Arnoux et Frédéric. Bien que Mme Arnoux apparaisse

rarement au cours du roman, qu'elle occupe moins de place que Rosanette et que Mme Dambreuse, c'est elle qui domine l'œuvre comme elle règne sur Frédéric. Son charme physique, et plus encore sa pureté, lui confèrent une admirable grandeur. Elle seule échappe complètement aux dégradations du temps; sans illusions sur son mari, pauvre, elle résiste à l'élan qui la pousse vers Frédéric, aussi tourmentée, mais aussi chaste que la princesse de Clèves refusant d'épouser Nemours. En définitive, dans ce roman, qui rase le sol, c'est l'idéalisme qui l'emporte sur le réel, le rêve sur la vie

CONCLUSION. — Faut-il reprocher à Flaubert d'avoir quelquefois manqué à ses principes et donné à ses personnages le lyrisme qui bouillonnait dans son cœur ? Bien au contraire, c'est dans les pages où il se surveille moins que son art est le plus achevé, parce qu'il est le plus simple. L'auteur s'estompe pour laisser parler l'homme, ému par la nostalgie du passé. Il est heureux que son art ne soit pas toujours « ***scientifique et impersonnel*** », et que par-delà la beauté du style, on devine le frémissement de la tendresse. La « ***probité*** » de Flaubert déborde hors des limites de l'école naturaliste et rejoint les plus grandes créations de tous les siècles. Aussi l'échec de ***L'Education sentimentale*** n'a pas duré. Alors que tant d'autres romans de cette époque sont oubliés, l'œuvre de Flaubert non seulement est toujours lue, mais reste l'une des sources les plus fécondes du roman psychologique d'aujourd'hui. Tant il est vrai que l'essentiel de l'Art est de « ***faire rêver*** ».

Pour une critique « artiste ».

★ Expliquez, discutez et commentez à l'aide d'exemples précis l'opinion suivante de Flaubert :

« Du temps de La Harpe, on était grammairien; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi ?... Il faudrait pour cette critique-là une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête, et puis du goût.. »

(*A George Sand*, 1869.)

INTRODUCTION. — La dernière partie de la ***Correspondance*** de Flaubert compte de nombreuses lettres à George Sand.

Bien qu'ayant des conceptions différentes du roman, les deux écrivains s'estimaient. George Sand n'avait-elle pas été un des rares critiques à louer la composition symphonique de ***L'Education sentimentale*** : « ***Le scénario du roman, multiple comme la réalité vivante, se croise et s'entrelace avec un art remarquable.*** » En revanche, Taine n'avait aperçu dans le roman qu'une juxtaposition de personnages falots, un « ***briquetage*** ». Le problème de la critique s'est donc posé à Flaubert à la fois sur le plan personnel et sur le plan général.

EXPLICATION. — **Trois idées principales,** mais d'importance inégale, se dégagent de cette remarque :

1° ***L'évocation de la critique du XVIIIe s.*** avec La Harpe, qualifié de « ***grammairien*** »;

2° ***La critique contemporaine de Flaubert*** avec les deux illustres représentants de cette méthode qui voulait rivaliser de rigueur avec la Science;

3° ***L'espérance d'une critique « artiste »*** et ses caractéristiques essentielles.

1. La critique de La Harpe. — La Harpe, poète et critique, professa son ***Cours de littérature ancienne ou moderne*** de 1786 à 1798, au ***Lycée,*** salle de conférences destinée au grand public, particulièrement aux dames. Il fut avec Fréron une « tête de Turc » des poètes satiriques. Lebrun-Pindare, en particulier, lui reproche sa critique mesquine et son manque de goût, l'appelant ironiquement Bébé :

> ***Oh ! La Harpe est vraiment un professeur unique !***
> ***Il vous parle si bien de vers, de poétique***
> ***Qu'instruit par ses leçons, on ne peut désormais***
> ***Lire un seul des vers qu'il a faits.***

En fait, l'influence de La Harpe était considérable. Elle continuait la critique dogmatique de Boileau, invoquant non seulement le respect des règles classiques, aspect le plus voyant, mais non le plus important de la doctrine, et le principe d'un beau universel et éternel. Très formaliste, La Harpe comme Voltaire s'attachait aux questions de style, osant « ***faire avanie*** » à Corneille pour ses « ***négligences*** ». Quelle pouvait-être la réaction de Flaubert à l'égard de Boileau et de son disciple ? Sa ***Correspondance*** nous le montre d'abord dédaigneux (« ***ce vieux croûton de Boileau*** »), puis intéressé, puis admiratif pour l'écrivain classique, dont il apprécie le métier. Mais astreindre tout l'art à une formule étroite, admirer ou condamner les écrivains au nom d'un goût, qui varie selon les milieux et les époques, c'est méconnaître la liberté et l'originalité du génie. Ni Rabelais, ni Shakespeare, ni Molière, ni Hugo ne peuvent être jugés par une critique « ***grammairienne*** ». Le purisme est une forme insuffisante de la critique, parce qu'il mutile le beau.

2. La critique « historique ». — Au cours du XVIIIe siècle, ***l'Art poétique*** n'est plus considéré par tous comme la Bible des Lettres. La notion de relativité apportée par la théorie des climats de Montesquieu, le cosmopolitisme littéraire, la découverte de Shakespeare, d'Ossian, le nationalisme de la nouvelle littérature allemande, font craquer l'armature de la critique dogmatique. Au début du XIXe siècle, Villemain enseigne la littérature comparée et inaugure une critique fondée sur l'évolution historique. Néanmoins, c'est à Sainte-Beuve (1804-1869) que revient le mérite de constituer une nouvelle méthode de critique tenant compte de la race, du milieu, du moment. L'œuvre d'art n'est plus indépendante de son auteur, ni des circonstances de sa création; elle est au moins partiellement influencée et déterminée par un ensemble de données extérieures. Ce déterminisme se décompose en deux étapes : l'œuvre dépend de l'auteur lui-même, de son milieu et de son époque : ***La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme... il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même; et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit.*** » Une curieuse association des méthodes physiologiques apprises pendant ses études

médicales et de ses dons poétiques, conduit le critique à organiser des biographies « *de larges, copieuses et parfois même diffuses histoires de l'homme et de ses œuvres... le suivre en son intérieur, le rattacher par tous les côtes à cette terre, à cette existence réelle* ». L'ambition du critique, comparable à celle de Cuvier ou de Geoffroy Saint-Hilaire, est de reconstituer l'auteur et de le classer dans une « *famille naturelle* » des esprits. Les œuvres critiques de Sainte-Beuve attestent l'importance de la méthode historique.

Avec Taine (1828-1893), la critique vise à devenir une science positive. Beaucoup plus systématique que Sainte-Beuve, Taine a une confiance presque absolue dans la critique déterministe, qui explique l'œuvre par des données extérieures. L'originalité de l'auteur, sa « *faculté dominante* » compte moins que ses origines, sa formation, son époque : « *Une race se rencontre ayant reçu son caractère du climat, du sol... Ce caractère l'approprie et la réduit à la culture d'un certain esprit comme à la conception d'une certaine beauté... Il a fallu la finesse, la sobriété, la gaieté, la malice gauloise, l'élégance, l'art et l'éducation du XVIIe siècle pour produire un La Fontaine...* » (*La Fontaine et ses Fables,* 1853.) De la même façon, Racine peut être considéré comme le produit de la Cour de Versailles, étant lui-même un habitué de cette société brillante et subtile. Connaître exactement l'époque est donc nécessaire non seulement pour saisir les allusions des œuvres, mais les raisons cachées des auteurs. Flaubert, qui aime l'Histoire, s'insurge néanmoins contre cette conception de la critique : « *Il y a autre chose que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité... Cette méthode amène forcément à ne faire aucun cas du talent. Le chef-d'œuvre n'a plus de signification que comme document historique* » (1864.) Rencontre curieuse : Sainte-Beuve, revenu de son assurance scientifique, proteste, lui aussi, contre une critique qui se borne à être une classification : « *L'esprit humain n'est point composé d'une quantité de gouttes semblables... Il n'y avait qu'une âme au XVIIe siècle pour faire La Princesse de Clèves...* » Flaubert ne méprise pas la critique historique, s'il s'agit de composer une histoire de la littérature et d'en montrer les vastes courants, mais il insiste sur l'incapacité de cette méthode pour pénétrer l'originalité de l'œuvre.

Que propose-t-il comme remède ? A la science, il préfère l'*Art,* qui rapproche auteur et critique. Le rôle essentiel du critique est donc de retrouver le chemin de la création artistique en s'identifiant à l'artiste, non par ses petits côtés, mais en démontant le mécanisme de l'œuvre et en se posant les questions que le créateur s'est posé. On exige d'ordinaire du critique l'intelligence, la lucidité, une certaine sévérité, qui le font échapper aux artifices des auteurs. Tout au contraire, Flaubert lui demande une « *grande imagination* », c'est-à-dire un pouvoir de créer, lui aussi, une œuvre d'art, et non pas seulement d'en démontrer les défauts. Pour la même raison, le critique, au lieu de considérer l'auteur comme un adversaire, se comporte en admirateur; son intelligence et sa culture lui servent à mieux comprendre les difficultés de la création. Devant le chef-d'œuvre, loin de rester insensible, le critique « *artiste* » s'enthousiasme, quelle que soit l'école ou l'époque de celui-ci. Car il s'agit toujours de reconnaître le beau et de le célébrer. L'excès d'esprit critique, comme l'avait déjà constaté La Bruyère, empêche de goûter de très belles choses; au contraire, admirer les beautés élève l'âme et forme le jugement. C'est

par l'admiration que les Classiques ont compris Homère et Virgile, et les Romantiques, Shakespeare; Flaubert s'enflamme pour tous les chefs-d'œuvre, rassemblant Cervantès, les Classiques, Shakespeare, Gœthe et Hugo dans une même vénération. Ainsi comprise, la critique devient un élargissement du goût.

Il n'y a donc pas de différence fondamentale entre le critique et l'artiste, s'il est vrai, comme l'affirme Hugo, que « ***dans tout grand poète, il y a un critique, de même qu'il y a un poète dans tout grand critique*** ».

DISCUSSION (schéma).

Réserves :

a) Utilité de la critique dogmatique et de la critique historique en leur temps : Les « erreurs » de Boileau, Sainte-Beuve et Taine sont moins importantes que leur contribution à l'intelligence des chefs-d'œuvre.

b) Sur quoi fonder la critique artiste ? Elle risque d'être subjective et impressionniste. Flaubert lui-même, d'esprit si ouvert, avoue n'avoir rien compris au ***Rouge et le Noir.***

c) A force de subtilité, elle verse dans l'hermétisme et oublie son rôle, qui est de faciliter l'accès de l'œuvre au public.

Approbation :

a) C'est dans le sens des vœux de Flaubert que la critique a évolué : Baudelaire, Marcel Proust ***(Contre Sainte-Beuve)***, Paul Valéry, ont conçu la critique comme un examen de la création artistique sans critère étranger à la perfection de l'œuvre.

b) La critique moderne s'efforce généralement de concilier la connaissance de l'homme et celle de l'œuvre, les deux s'éclairant mutuellement.

CONCLUSION GENERALE. — Il n'est pas inutile que le critique soit ***grammairien et historien,*** mais ces qualités ne suffisent pas à lui faire discerner le caractère unique du chef-d'œuvre, s'il n'est pas lui-même un artiste.

VI. - Maupassant (1850-1893).

« Rien que la vérité ».

★ **Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Maupassant dans la Préface de *Pierre* et *Jean* (1887) :**

« Après les écoles littéraires, qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu ne nous montrer que la Vérité, rien que la vérité, toute la vérité. »

INTRODUCTION. — Guy de Maupassant (1850-1893), disciple de Flaubert, demeure célèbre par ses contes réalistes, âpres et émouvants : ***Boule de suif*** (1880), ***La Maison Tellier*** (1881), ***Une vie*** (1883), ***Contes et nouvelles***, ***Bel Ami*** (1889), ***Pierre et Jean*** (1887). Quelle que soit la diversité des sujets, les contes se reconnaissent par la lucidité de l'observation et l'expression dépouillée. L'ambition de l'écrivain n'est pas d'imposer sa personnalité, mais de peindre « ***l'humble vérité*** ». La Préface de ***Pierre et Jean*** expose à la fois les conceptions artistiques du romancier et l'essentiel de la doctrine naturaliste.

EXPLICATION. — Le jugement se divise en deux parties. Dans la première, Maupassant critique les écoles qui ont précédé le Naturalisme, notamment le Romantisme; dans la seconde, parodiant le serment que prêtent les témoins devant le tribunal, il insiste sur le principe capital de la nouvelle école. D'un côté, ce sont les fastes de l'imagination, de l'autre la nudité du réel.

1. La critique du romantisme. — Maupassant, comme s'il voulait rivaliser avec les écrivains qu'il condamne, accumule les épithètes concernant leur manière, **tantôt** malveillantes (**déformée, surhumaine**), **tantôt** indulgentes (**attendrissante, charmante**), la charnière étant constituée par ***poétique***. L'important, c'est que le romancier — car il s'agit ici surtout du roman — au lieu d'être un simple observateur, qui reproduit la réalité, telle qu'il la voit, est un poète qui transforme cette réalité au gré de son génie personnel, imprimant sa marque sur le tableau qu'il peint. Comme ceux qui souffrent d'une affection des yeux, le daltonisme ou l'astigmatisme, il voit les choses et les gens avec des couleurs ou des formes différentes de la réalité, créant des monstres ou des anges, des géants ou des nains. Cette vision **surhumaine** du monde n'est-elle pas le propre de Victor Hugo dans ses romans les plus connus, ***Notre-Dame de Paris***, ***Les Misérables*** et ***Les Travailleurs de la mer ?*** Quasimodo dépasse en laideur tout ce qu'on peut imaginer; la Esmeralda, au milieu de la cour des Miracles, a conservé toute sa fraîcheur d'âme; Claude Frollo, dévoré par la soif de la connaissance et par la luxure, est un démon dans le sanctuaire. La loi des contrastes, imposée par l'auteur à la réalité, met aux prises ces personnages exceptionnels, et les oppose à eux-mêmes. Dès 1823, Hugo annonçait son intention de dépasser le roman historique de Walter Scott, et de composer un roman « ***à la fois drame et épopée, pittoresque, mais poétique, réel mais idéal...*** ». Sa **vision épique et dramatique** de Paris sous Louis XI suscite les jugements les plus contradictoires, de la réprobation de Gœthe à l'enthousiasme de Michelet. C'est donc bien une interprétation, et non une copie fidèle de l'Histoire.

A plus forte raison, l'**imagination** et la thèse sociale dominent-elles l'observation dans ***Les Misérables,*** épopée en prose, comparable à ***La Légende des siècles*** par son gigantisme et ses doctrines philosophiques. Tout y est énorme, la taille des héros comme les dimensions de l'ouvrage. Jean Valjean est d'une force herculéenne et d'une grandeur d'âme inimaginable. Son adversaire, le policier Javert, pousse la conscience professionnelle jusqu'au sacrifice. Dans l'âme de chacun, le bien et le mal se livrent un combat titanesque, des « ***mêlées de dragons et d'hydres et des nuées de fantômes*** ». (***Une tempête sous un crâne.***) Cette simplification des caractères, et la prédication sociale qui commente les actes des personnages, s'écartent de la

réalité. De là, les véhémentes critiques de Flaubert, reprochant au roman de n'avoir pas de « ***vérité*** », et d'aduler les courants humanitaires et politiques de l'époque.

Si la description de la mer et le catalogue de la flore insulaire tiennent une place importante dans ***Les Travailleurs de la mer*** (1816), c'est plutôt un décor faisant ressortir le drame sentimental qu'une peinture objective. Les mêmes procédés de grandissement et de contraste se retrouvent : Gilliat a une âme aussi simple que celle de Quasimodo; son amour, son dévouement et son désespoir sont absolus. Jusqu'au suicide final, les épisodes épiques ne manquent pas, témoin le combat de Gilliat et de la pieuvre.

Ainsi, les trois romans de Victor Hugo justifient les remarques de Maupassant. La vision de l'humanité y est **volontairement « poétique »**, la poésie s'élevant au **« surhumain ».**

En revanche, la vision **« attendrissante et charmante »** nous rappelle plutôt les romans sociaux ou rustiques de George Sand. Protestant contre le courant réaliste, la romancière soutient que **« l'idéalisation du sentiment »** (***Histoire de ma vie,*** 1854) est souhaitable, et que le roman est une ***« œuvre de poésie autant que d'analyse »,*** Les ouvriers, les paysans de George Sand sont aussi vertueux et symboliques que les personnages des pastorales. L'auteur est pleinement conscient de cette idéalisation, et l'estime nécessaire au besoin de rêve qui hante le lecteur. Mais au lieu d'une épopée, elle se propose de faire une chose ***« très touchante et très simple »,*** par exemple les paisibles amours de Germain et de Marie ***(La Mare au Diable).*** Car, affirme encore George Sand, ***« l'art n'est pas une étude de la réalité positive; c'est une recherche de la vérité idéale »***.

2. La doctrine réaliste. — A cet idéalisme, qui ne montre que les beaux aspects de l'existence ou qui grandit l'homme, en le faisant victorieux du destin, s'opposent **les écoles réalistes et naturalistes,** qui, elles, refusent de lever les yeux vers le ciel et tiennent leur regard attaché à la terre. Trois romanciers illustrent ces écoles : Stendhal, Balzac, Zola. Tous trois s'accordent à célébrer la vérité, sans souci de religion, de morale ou de conviction politique.

Stendhal donne comme épigraphe à son roman ***Le Rouge et le Noir*** un mot de Danton : ***« La vérité, l'âpre vérité »,*** et compare le roman en général à un ***« miroir qu'on promène le long d'un chemin »***. De fait, l'histoire tragique de Julien Sorel doit son sujet et une partie de ses péripéties à un ou plusieurs faits divers : la condamnation d'Antoine Berthet, ancien séminariste et amant de la mère de ses élèves, événement rapporté par la ***Gazette des Tribunaux*** trois ans avant la publication de l'ouvrage. A cette première source de réalité s'ajoute celle de l'***Affaire Lafargue,*** crime passionnel jugé en 1829 à Bagnères-de-Bigorre (cf. la thèse de M. Liprandi, présentée par M. Gonzague Truc, l'***Ecole,*** n° 4), dont le héros offre des analogies psychologiques avec Julien Sorel. Enfin, la peinture de la société sous la Restauration évite toute outrance et prétend à l'objectivité de l'Histoire. De même, les origines de ***La Chartreuse de Parme*** proviennent de documents ou d'expériences personnelles. Stendhal compose une atmosphère vraisemblable, sinon vraie, en combinant les données des ***Chroniques italiennes*** du

XVIe siècle, des mémoires de Silvio Pellico et des souvenirs de ses séjours en Italie. Les deux romans sont donc, du moins partiellement, des miroirs de la réalité.

D'une façon plus systématique encore, Balzac fait de l'**observation** la règle du romancier. Celui-ci doit être aussi près de la nature que l'historien ou le médecin. Puisqu'il existe « ***des espèces sociales comme il existe des espèces zoologiques*** », sa première tâche sera de les reconnaître, de les peindre et de déterminer les liens qui les rattachent les unes aux autres. Lui-même s'attribue les modestes fonctions de « ***secrétaire de l'état civil*** », mais son œuvre immense a pour objet la société tout entière, dont les diverses catégories sont symbolisées par des personnages types. De là, une documentation extraordinaire : confidences de ses amies, Mme de Berny et Mme d'Abrantès, expériences personnelles (la faillite de son imprimerie, ses souvenirs d'étudiant pauvre), voyages en province (par exemple, à Fougères), renseignements de ses correspondants (le plan d'Angoulême), sans compter d'énormes lectures de toute sorte : romans, mémoires, ouvrages de médecine et de philosophie. Grâce à ces matériaux, ***La Comédie humaine*** est aussi précise que vaste. Qu'il s'agisse d'une imprimerie ***(Les Illusions perdues)***, d'une pension de famille ***(Le Père Goriot)***, d'une étude d'avoué ***(Le Colonel Chabert)*** ou d'une riche demeure provinciale ***(La Recherche de l'Absolu)***, la description donne une impression d'authenticité. De leur côté, les acteurs de la ***Comédie*** sont si vivants que les contemporains se sont ingéniés à découvrir leurs modèles, comme on l'avait fait au XVIIe siècle pour les personnages de Molière et de La Bruyère.

Avec Zola, nouvelle progression vers une exactitude toujours plus grande. Le romancier, d'observateur devient « ***expérimentateur*** ». Son maître n'est plus Gall ou Lavater, mais Claude Bernard; à la description s'ajoute l'**étude physiologique**, qui établit les lois de l'hérédité : « ***Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur... donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ... Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes...*** » (Zola, ***Le Roman expérimental***). De ce programme découle une nouvelle ***Comédie humaine, Les Rougon-Macquart,*** histoire d'une famille, dont les membres vont de l'ouvrier au financier dans une société vouée aux passions les plus basses. Il semble que ***toute la vérité*** soit dite et que le naturalisme ne puisse aller au-delà.

DISCUSSION (sommaire). — Le jugement de Maupassant appelle cependant plusieurs réserves :

1° Si le roman réaliste et naturaliste succède au roman romantique, les **origines du réalisme** sont beaucoup plus anciennes. On peut les faire remonter au ***Roman comique*** de Scarron et au ***Roman bourgeois*** de Furetière pour le XVIIe siècle, à ***La Vie de Marianne*** et au ***Paysan parvenu*** de Marivaux, au ***Neveu de Rameau*** et à ***Jacques le Fataliste*** de Diderot surtout. Celui-ci définit par avance la nouvelle réaliste dans ***Les deux Amis de Bourbonne.*** Le Romantisme est donc situé entre deux mouvements revendiquant la vérite dans l'art.

2° Les préférences de Maupassant pour le réalisme ne sont pas exclusives. Lui-même répudie les prétentions exorbitantes de Zola et des Naturalistes. Il admet d'autres conceptions de l'art, l'idéalisme étant aussi

légitime que le réalisme. Le critique doit donc **juger l'œuvre en fonction des intentions du romancier.** Si celui-ci transforme la vérité, les péripéties du récit dépendront de son ingéniosité. Par contre, le romancier réaliste, qui reproduit le spectacle de la vie avec « *une scrupuleuse ressemblance* » laisse agir ses personnages et évite de peindre les crises, moments exceptionnels dans la réalité : « *Le Romancier d'hier... racontait... les états aigus de l'âme et du cœur, le Romancier d'aujourd'hui, l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal.* »

Le romancier ne peut peindre *toute la vérité*. Le vrai, comme du temps de Boileau, se limite souvent au vraisemblable. L'artiste n'est pas un vil copiste, il choisit dans la réalité et transfigure celle-ci : « *Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.* » Tout roman est donc partiellement subjectif.

3° **Aucun maître du roman n'a été uniquement observateur ou expérimentateur.** Les personnages de Stendhal ont sans doute eu des modèles, mais les traits initiaux ont été modifiés par l'homme et par l'artiste. Julien Sorel et Fabrice incarnent le personnage idéal, dont Stendhal rêvait pour lui-même; mieux encore, ils sont des créations nouvelles et autonomes. Les indéniables qualités d'observateur et la documentation de Balzac n'empêchent pas ses dons d'intuition, de *spécialité*, comme il disait, et de visionnaire, ainsi que l'a souligné Baudelaire : *Séraphita, La Peau de Chagrin, La Recherche de l'Absolu, le Père Goriot,* etc., témoignent de son imagination créatrice. Si Zola a survécu au naufrage du Naturalisme, c'est que son œuvre a dépassé sa doctrine et qu'elle est devenue, comme *Les Misérables*, mais autrement, une épopée populaire. Réciproquement, les romans romantiques, même s'ils « *déforment* » la réalité, ne l'oublient pas complètement. La sensibilité n'est pas plus méprisable que l'impassibilité.

4° En fait, c'est plutôt Flaubert que Zola, qui est le modèle de Maupassant. Or, Flaubert a toujours refusé l'étiquette « réaliste », subordonnant la documentation aux besoins de l'art et considérant les matériaux comme un « *tremplin* » pour atteindre la beauté. *Madame Bovary* et surtout *L'Education sentimentale* prouvent que le **romancier n'est pas insensible, même s'il donne l'apparence de l'impassibilité.**

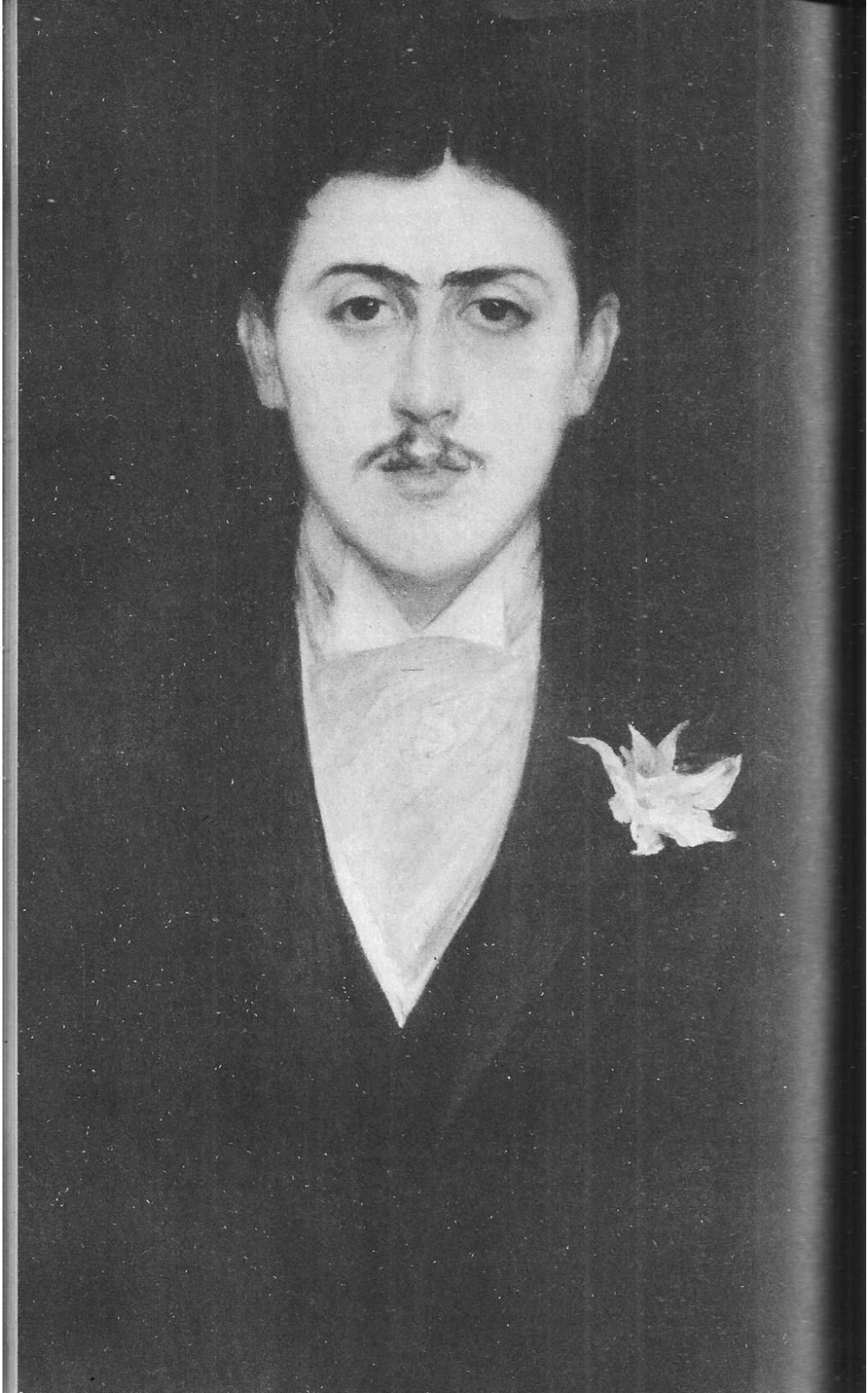
5° **Le roman réaliste ou naturaliste n'a aucunement enterré les autres formes de roman.** Après la publication de *La Terre,* cinq partisans de Zola : Bonnetain, Rosny, Descaves, Marguerite et Guiches, se séparent de lui avec éclat. L'imagination fulgurante de Barbey d'Aurevilly restaure les droits de la personnalité et de la singularité. Plus près de nous, toute l'œuvre de Marcel Proust est un démenti au réalisme comme formule d'art : « *La littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité.* » Alain et Valéry englobent dans une même condamnation Flaubert et Zola.

CONCLUSION. — L'opinion de Maupassant n'est donc qu'un éloge mitigé. S'il rejette la conception romantique, qui fait trop apparaître l'auteur dans ses personnages, il ne croit pas davantage au réalisme absolu et considère que le culte de l'art passe avant l'exactitude matérielle : « *Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.* »

CRÉATION LITTÉRAIRE

ET

CIVILISATION



« Tout dans l'individu » (Marcel Proust).

★ **Que pensez-vous de l'opinion suivante de Marcel Proust ?**

« En art, il n'y a pas... d'initiateur, de précurseur. Tout dans l'individu; chaque individu recommence pour son compte la tentative artistique ou littéraire; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère. »

(Contre Sainte-Beuve, p. 134.)

COMPRENDRE LE SUJET. — Cette remarque fait partie de la critique de Proust contre la méthode scientifique de Sainte-Beuve et de ses disciples. Proust vient de citer les éloges de Sainte-Beuve par Paul Bourget et Taine. En dépit de divergences de tempérament et de conceptions, les deux écrivains s'accordent pour admirer chez Sainte-Beuve une tentative inédite de rapprochement entre l'art et la science, entre la Psychologie et l'Histoire naturelle : « *Cette sorte d'analyse botanique pratiquée sur les individus humains est le seul moyen de rapprocher les sciences morales des sciences positives, et il n'y a qu'à l'appliquer aux peuples, aux époques, aux races, pour lui faire porter ses fruits.* » (Taine.) Or, c'est précisément cette assimilation, qui est jugée fausse et scandaleuse par Marcel Proust. Depuis l'Encyclopédie, science et technique ont fait d'immenses progrès, et ceux-ci s'engendrent les uns les autres. Les lettres, les arts, au contraire, ont subi des changements sans qu'on puisse parler de progrès. Aussi pour les admirateurs de la science, les arts apparaissent comme une forme inférieure de l'intelligence, un caprice sans conséquence. Les mieux intentionnés souhaitent que les arts se mettent à l'école de la science, imitent ses formes de raisonnement, voire d'expérience ce qui leur semble possible, du moins pour la critique. Ce scientisme envahissant et souvent arrogant, provoque une réaction d'écrivains et d'artistes qui n'acceptent pas la domination déterministe. A l'éloge de la science et du progrès s'opposent la malédiction du progrès et la mise en accusation de la science. La « *faillite de la science* » justifie l'individualisme d'artistes et de penseurs. Bergson apporte aux adversaires du scientisme l'autorité de son expérience psychologique et de son talent. Aux « esprits géométriques », qui pensent qu'en toute matière les méthodes déductives et analytiques sont seules efficaces, il rappelle l'importance de l'intuition dans les sciences morales et dans les arts. C'est l'intuition qui révèle la liberté de l'esprit et sa réalité en face de la matière. *(Essai sur les données immédiates de la conscience, Matière et Mémoire, L'Evolution créatrice...)* Ainsi, à côté d'un matérialisme toujours agressif, naît un nouveau spiritualisme, qui restaure la foi dans l'autonomie de l'homme et

Portrait de Marcel Proust par J.-E. Blanche (cl. Bulloz)

rend leur place à l'imagination et à l'impression dans les arts. Or, bien que Proust ne soit pas à proprement parler un disciple de Bergson, de nombreuses et multiples affinités se présentent entre son esthétique et la philosophie de l'intuition, la plus évidente étant la part faite à la notion de **durée,** si éloignée du temps abstrait. Ni le philosophe, ni le romancier n'acceptent de mutiler l'homme en le transformant en théorème; faire tendre l'art vers la science n'est pas un progrès, mais une régression. Les dons d'artiste de Marcel Proust sont bien connus. La fréquentation de peintres (par exemple Madeleine Lemaire à Reveillon), de musiciens, et surtout sa sensibilité exacerbée par la maladie, l'encourageaient à suivre Bergson. Alors que les romanciers naturalistes revendiquaient le droit non seulement d'observer, mais aussi d'expérimenter, cette expérimentation étant toujours contrôlée par la raison, Proust met en évidence le rôle de l'impression dans la création romanesque. Il s'agit encore d'une expérimentation, mais d'une autre nature et soumise à d'autres lois : « ***Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après...*** » ***(Le Temps retrouvé.)*** Dans ces conditions, l'évolution de la science et celle des arts sont toutes différentes; le savant bénéficie des travaux antérieurs et ouvre la voie à ses successeurs, tandis que l'écrivain reste isolé, ne pouvant compter que sur ses facultés d'**impression** et d'expression. S'il tentait d'imiter ses devanciers, l'artiste se dénaturerait, et manquerait sa vocation. **Pour tout artiste, la recherche de la perfection est donc un problème complètement neuf.**

COMPOSER. — 1. Introduction. — La comparaison entre la science et l'art a souvent été débattue dans le cours du XIXe siècle et au début du XXe. Des écrivains parmi les plus grands, enthousiasmés par les réussites de la science, veulent emprunter la méthode de cette dernière, et, au nom de la vérité, explorent la société, comme le naturaliste la Nature. Balzac se réclame de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire; Zola invoque Claude Bernard. La littérature ne serait-elle donc qu'une branche de la science, soumise aux lois générales de celle-ci, et capable de suivre ses progrès? Telle n'est pas l'opinion de Marcel Proust, qui distingue leur nature et leur évolution : « ***En art... plus avancé qu'Homère.*** »

2. Explication. — De cet extrait du ***Contre Sainte-Beuve*** se dégage avec force l'idée de l'autonomie de l'écrivain ou de l'artiste. Dans les sciences, il y a toujours un précurseur. Aucun génie n'a pu créer de rien. Euclide, Archimède, Pythagore, avaient des devanciers. Le rôle de l'instruction est de faire bénéficier chaque génération de l'acquis de la précédente. Certes, les invasions, les guerres, les cataclysmes naturels, ont parfois provoqué des pauses ou même des régressions, mais dans la succession des siècles ces défaillances n'ont pas eu de conséquences irrémédiables; quelquefois même les migrations humaines et les conflits armés ont provoqué des échanges inattendus : les préceptes de la médecine grecque parvinrent en Europe occidentale par l'intermédiaire des Arabes. La science moderne justifie la remarque de Proust par une foule d'exemples. L'acquis de Descartes, de Pascal, de Newton, de Lavoisier a permis les découvertes des physiciens

et des chimistes d'aujourd'hui. La science, comme le remarquait Descartes, est une conquête collective, chaque « ***bon esprit*** » contribuant selon son pouvoir au progrès commun.

Mais, visiblement, la continuité de la science n'est rappelée par Proust que pour rendre plus surprenante la discontinuité de l'art : « ***Tout dans l'individu.*** » Le chef-d'œuvre ne s'élabore pas en équipe dans un laboratoire. L'échec de la société des cinq auteurs créée par Richelieu pour rehausser notre littérature confirme le **caractère individuel de l'œuvre.** Aussi bien l'Académie française n'a jamais eu la sotte prétention d'associer les talents de ses membres pour composer un ouvrage autre que le Dictionnaire. La rançon de cette individualité, c'est que l'artiste ne bénéficie d'aucune aide. Comme il n'y a pas de vérité générale en art, l'artiste ne peut compter que sur lui; il s'agit toujours d'une **tentative** avec tous ses risques d'échec. De là, une disparité inévitable entre le savant et l'écrivain. Celui-ci, si c'est un médiocre, peut suivre le sillage tracé par ses aînés et pratiquer un genre, déjà couronné de succès; mais un **écrivain de génie** ne peut se contenter d'être un copiste; aussi pour exprimer tout ce qu'il sent en lui, il a « ***tout à faire*** ». Il lui faut inventer sa technique, renouveler au moins partiellement la forme, sinon le fond. Ainsi s'explique la formule finale : alors que la science au temps d'Homère était encore dans l'enfance et depuis a atteint sa maturité, la poésie est toujours au même point de naïveté, même lorsqu'elle est différente de celle d'Homère.

3. Discussion. — De nombreuses objections peuvent être faites à la conception de Proust, aussi bien à propos de la science que de l'art :

a) On ne saurait affirmer, dans la plupart des cas, qu'il y ait « ***des vérités acquises*** », servant de tremplin aux générations suivantes. De grandes hypothèses peuvent diriger les recherches vers une impasse : le système de Ptolémée en est un exemple mémorable, et l'on sait combien Galilée et Copernic eurent de peine à convaincre les savants que la terre tournait. Harvey ne parvint pas à faire admettre la circulation du sang à la Faculté de Médecine de Paris. Entre la tradition et le principe d'autorité d'une part, et le génie de l'invention d'autre part, le conflit est permanent. Aussi le savant doit remettre en question l'acquis du passé, soit pour s'en détacher et émettre des hypothèses plus fécondes, soit pour n'accorder qu'une valeur relative à une loi, qui passait jusque-là pour absolue. C'est ainsi que Lavoisier pour fonder la chimie moderne rejeta le principe du phlogistique, remettant à leur place la cause et l'effet. Le système de Newton se substitua à la théorie des tourbillons de Descartes; la science moderne ne le dément pas, mais limite sa valeur au système solaire. Il en est de même pour la géométrie d'Euclide, qui s'avère incapable de rendre compte de l'Univers à la mesure des galaxies. Le progrès scientifique n'est donc pas toujours la somme des travaux précédents. Le grand savant, lui aussi, a « ***tout à faire*** » et les plus grandes découvertes sont souvent le fruit d'une intuition, qui va bien au-delà de l'acquis collectif. Le rythme du progrès rend précaire non seulement les instruments de la technique, mais encore les conquêtes de la science; aussi Pasteur enviait-il l'**éternité des chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature,** qui échappent à la mesure du temps et aux révolutions de la science.

b) Il y a des **précurseurs** en art. Bien que l'artiste découvre le monde et les hommes avec des yeux neufs, il subit néanmoins l'influence de précurseurs et des milieux qu'il fréquente. Dans les arts comme dans les

sciences, il existe une tradition, différente certes par sa nature et sa portée, mais très importante dans la formation de l'artiste, soit par action, soit par réaction. La Mémoire est la mère des Muses, note Alain, qui ajoute : « *Tous les arts se souviennent.* » Une œuvre complètement originale et nouvelle dérouterait le public. L'histoire de notre littérature montre que les écoles les plus fécondes en chefs-d'œuvre se sont largement inspirées de leurs devanciers. Ronsard **suit à la trace** Horace et Pindare dans ses *Odes*, Pétrarque dans ses *Sonnets*. Les Classiques, au lieu de cacher leurs emprunts, reconnaissent leurs dettes et s'en font même un titre de gloire : Racine se recommande d'Euripide, La Fontaine d'Esope, La Bruyère de Théophraste. C'est en étudiant les chefs-d'œuvre du passé qu'ils prennent conscience de leur personnalité et qu'ils dégagent leur originalité. Leurs œuvres, tout en se souvenant du passé, sont autres que celles des Antiques. Leur confiance dans l'universalité du beau supprime toute idée de conflit, comme toute possibilité de progrès. Les Romantiques, qui ont renié le culte des Anciens, se sont inspirés du lyrisme anglais et allemand. Proust lui-même est redevable à Balzac de l'ample et minutieuse étude du milieu social, du retour des personnages, qui d'un roman à l'autre reçoivent un éclairage différent, et de l'importance accordée à la durée.

D'autre part, on ne saurait complètement séparer l'artiste de son temps et de son milieu. Ronsard reste lié à la cour des Valois, Racine à celle de Louis XIV, Proust aux salons de Mme Strauss et de Madeleine Lemaire. Le moment colore l'œuvre, marque le style et modifie la sensibilité. Les passions, les grands sentiments, ne varient guère au cours des siècles; devant les adieux d'Hector et d'Andromaque nous sommes contemporains d'Homère. Mais dès qu'il s'agit des nuances, quels changements ! Les écrivains du siècle de Louis XIV, s'inquiète Paul Valéry, risquent de devenir inintelligibles. Sommes-nous sûrs de comprendre la société d'avant 1914, qui servit de champ d'observation à Marcel Proust ? Tant de loisirs, de méandres sentimentaux, d'impressions fugitives évoquent une époque disparue, que le retour de la mode ne peut ressusciter. La magie de l'art consiste à nous intéresser à cette recherche du temps perdu, mais son incantation serait-elle aussi envoûtante, si elle n'en restait pas imprégnée ?

4. Conclusion. — Ces réserves n'infirment pas l'essentiel de la remarque de Proust. Au moment où la critique dans son ensemble voyait dans un chef-d'œuvre le fruit d'une époque et non d'un individu, et croyait possible d'aligner l'art sur la science, il était nécessaire de proclamer que le chef-d'œuvre est unique, qu'il échappe aux lois de la série, qu'il est indépendant du progrès, et que sa perfection appartient en propre au génie créateur de l'artiste. C'est pourquoi **l'écrivain de génie reste isolé** au milieu même de la société, sans autre secours que les œuvres maîtresses du passé, qui l'exhortent à ne pas désespérer. La pensée de Proust rejoint celle de Rilke : « *Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude.* »

Lectures complémentaires sur la science :

Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique* (P.U.F.).

Louis de Broglie, *Savants et découvertes (Albin Michel).*

Maurice Caullery, *La science française (A. Colin).*

Brunold et Jacob, *De Montaigne à Louis de Broglie (Eugène Belin).*

Victor Hugo, *William Shakespeare.*

Autonomie de l'artiste et imitation (Hugo).

Victor Hugo écrit :

« Tout recommence avec le nouveau poète, et en même temps rien n'est interrompu. Chaque nouveau génie est abîme. Pourtant, il y a tradition. Tradition de gouffre à gouffre; c'est là, dans l'art comme dans le firmament, le mystère; et les génies communiquent par leurs effluves comme les astres. Qu'ont-ils de commun ? Rien ! Tout ! »

Par ailleurs, Hugo donne ce conseil impérieux :

« N'imitez personne ! »

Vous expliquerez ces deux opinions en vous demandant si elles peuvent se concilier et comment.

COMPRENDRE LE SUJET. — Commençons par éviter un contresens initial : Hugo ne pense pas un instant que le **nouveau poète** imite ses devanciers, mais bien au contraire qu'il conserve la fraîcheur d'impression de l'enfant, qui lui permet de se dégager de toutes les routines, habitudes et préjugés. Déjà André Chénier affirmait que la *« naïveté »* est le point de perfection de tous les arts. Sans ce *« recommencement »*, il ne peut y avoir qu'une littérature artificielle, sans contact avec les grands problèmes qui se posent à l'homme. Bien entendu, ce **nouveau poète** n'est **pas un bel esprit,** un de ces éternels amuseurs de la société, **ni même un** *talent* parvenant à la perfection formelle par l'effort de son art, mais un **génie.** Qu'est-ce que le génie, d'après son sens étymologique, sinon une disposition de la nature, un don des dieux, qui octroie des qualités exceptionnelles, qui surpassent l'intelligence et les facultés communes ? Le caractère du génie est d'être énorme et excessif, ce qui déroute la critique : *« L'excès,* remarque Hugo, ***voilà ce qu'on reproche aux génies, à tous. Les poètes et les philosophes de second plan... se moquent de ce qu'ils appellent l'emphase, l'enflure, l'exagération, la folie des premiers. Cette folie, on la reproche aussi à Dieu : Stultitiam crucis...*** » Pour qualifier les génies, aucune épithète, aucune image n'est assez vaste; ce sont, au choix, des **gouffres,** des **abîmes** ou des **cimes.** De toute façon, ils sont insondables ou inaccessibles, hors d'atteinte pour l'ensemble des hommes. Hugo en donne des exemples : Eschyle, Job, Phidias, Isaïe, saint Paul, Juvénal, Dante, Michel-Ange, Rabelais, Cervantès, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven. Chacun d'eux a sa marque particulière et sa mission : ***« Homère, est l'énorme poète-enfant... il a la candeur sacrée du matin... »*** — ***« L'autre, Job, commence le drame... par la mise en présence de Jéhovah et de Satan ».*** — ***« L'autre, Eschyle, illuminé par la divination inconsciente du génie, sans se douter qu'il a derrière lui, dans l'Orient, la résignation de Job, la complète à son insu par la révolte de Prométhée, de sorte que la leçon sera entière... ».*** — ***L'autre, Isaïe, semble, au-dessus de l'humanité, un grondement de foudre continu... L'autre, Ezéchiel,***

est le devin fauve... L'autre, Paul, saint pour l'Eglise, pour l'humanité grand représente ce prodige à la fois divin et humain, la conversion... L'autre, Dante a construit dans son esprit l'abîme. Il a fait l'épopée des spectres... L'autre, Rabelais, c'est la Gaule; et qui dit la Gaule dit aussi la Grèce, car le sel attique et la bouffonnerie gauloise ont au fond la même saveur... L'autre, Shakespeare..., c'est la terre, ...il incarne toute la nature..., etc. ». Ainsi, les génies résument l'humanité tout en la dépassant.

Que faut-il entendre par **tradition ?** Sans doute, la tradition est l'heritage du passé, que se transmettent les générations successives. Sainte-Beuve, dans sa leçon inaugurale à l'Ecole Normale Supérieure, insistait longuement sur cette transmission des conquêtes de l'homme : *« Cette tradition ne consiste pas seulement dans l'ensemble des œuvres dignes de mémoire que nous rassemblons dans nos bibliothèques... elle a passé en bonne partie dans nos lois, dans nos institutions, dans nos mœurs, dans notre éducation héréditaire et insensible, dans notre habitude et dans toutes nos origines; elle consiste en un certain principe de raison et de culture... »* La tradition littéraire n'est qu'un exemple particulier de cet héritage, capital de culture pour les individus et fondement de civilisation pour les nations. C'est dans le même sens que Paul Valéry définissait la civilisation européenne comme le fruit de la géométrie grecque, du droit romain et de la charité chrétienne. Si la tradition nous modèle à notre insu dans tous les domaines, elle est particulièrement visible dans les arts et les lettres. Déjà les Grecs remarquaient que la Mémoire est mère des Muses. Et Sainte-Beuve rappelle avec raison ce qui manquerait à notre littérature si les écrivains classiques n'avaient pas honoré la tradition : *« Il y eut un jour où la grandeur biblique et la beauté hellénique se rencontrèrent, se fondirent et se mêlèrent d'esprit et de forme dans une haute simplicité; et quand nous parlons aujourd'hui de la tradition et de ce qui ferait faute, si elle avait manqué... Nous avons le droit de dire... Quoi ? Il n'y aurait pas eu d'Homère et de Xénophon ! Il n'y aurait pas eu de Virgile ! Il n'y aurait pas eu d'Athalie !... »*

La tradition conduit donc à l'imitation : la *Pléiade* emprunte à Pindare, Horace et Pétrarque, les Classiques revendiquent comme un honneur de suivre les Anciens, André Chénier veut faire des vers antiques sur des pensers nouveaux, etc. Que la littérature française soit largement débitrice de l'Antiquité gréco-latine, de la poésie italienne et du théâtre espagnol est l'évidence même. Mais cette tradition, qui prend des modèles, adopte des thèmes, des formes, des préceptes, n'est-elle pas très différente de cette communication de *« gouffre à gouffre »* dont parle Hugo ? Reportons-nous à *William Shakespeare*. Après avoir défini les génies, qui illuminent l'Humanité, Hugo compare **la Science et l'Art.** Alors que la science dépasse sans cesse le savoir antérieur, la Poésie ne vieillit pas, ne progresse pas : *« Pascal savant est dépassé, Pascal écrivain ne l'est pas. »* Décadence et renaissance ne sont que les aspects transitoires d'une réalité immuable : *« Le génie humain est toujours dans son plein; toutes les pluies du ciel n'ajoutent pas une goutte d'eau à l'océan; une marée est une illusion, l'eau ne descend sur un rivage que pour monter sur l'autre. Vous prenez des oscillations pour des diminutions. Dire : il n'y aura plus de poètes, c'est dire : il n'y aura plus de reflux... »* Ainsi, **la position de Victor Hugo est différente** à la fois de celle des Anciens et de celle des Modernes : les premiers pensaient que les Anciens avaient atteint une perfection inégalable, et que depuis l'Antiquité l'art avait décliné; les seconds, se fondant sur les progrès de la science

escomptaient un progrès parallèle des Lettres. Hugo, lui, considérant la poésie sous l'angle de l'humanité entière, l'estime immuable, « ***irréductible, incorruptible*** et ***réfractaire*** », dans ses principes, mais toujours nouvelle dans ses apparences : « ***L'Iliade s'éloigne, le Romancier arrive; la Bible s'enfonce, le Koran surgit; après l'aquilon Pindare vient l'ouragan Dante. L'éternelle poésie se répète-t-elle ? Non. Elle est la même et elle est autre.*** » C'est pourquoi le problème de l'imitation, de la recherche des sources est aux yeux du poète une invention de critique. Avec une verve sarcastique, Victor Hugo caricature le critique obsédé par la peur du plagiat : « ***On s'entre-pille, voilà tout. L'inspiration se complique de filouterie. Cervantès détrousse Apulée. Alceste escroque Timon d'Athènes. Le bois Sminthée est la forêt de Bondy. D'où sort la main de Shakespeare ? de la poche d'Eschyle...*** » La véritable tradition, au contraire, relie les génies les uns aux autres, non pour que ceux-ci se ressemblent extérieurement, mais parce qu'en s'élevant au-dessus des autres, ils ont entre eux une commune mesure. Devant Dieu, la Nature, l'Amour, la Mort, les génies ne réagissent pas identiquement, mais leur attitude n'est jamais médiocre, ni étroite. Leurs diverses révélations forment les maillons de la tradition : « ***Hamlet, c'est Oreste à l'effigie de Shakespeare.*** » Hugo ne renie donc pas les professions de foi de sa jeunesse. Il considère qu'imiter de façon déterminée un modèle dégrade l'imitateur. Si Racine a pu imiter les Anciens, Voltaire, en l'imitant à son tour, n'a pas approché de la perfection, et après lui le théâtre classique se meurt. Au contraire, l'œuvre géniale ne meurt pas : « ***N'imitez personne : pas plus Dante qu'Homère, pas plus Shakespeare que Dante. Il n'y a pas de modèles; cette vérité était périlleuse à dire et semblait odieuse à entendre il y a quarante ans, quand l'auteur de ces lignes osait l'émettre dans la Préface de « Cromwell ». Aujourd'hui, cette vérité est admise comme loi. Prenez votre point de départ dans la nature. Là est le modèle unique. Inspirez-vous de l'œuvre de Dieu et non de l'œuvre de l'homme. Qui prend pour modèle un livre, quel que soit ce livre, néglige la grande source, et la dégénérescence est rapide. A la rigueur, le beau peut dériver du sublime, comme dans Virgile imitant Homère; mais au deuxième reflet, vous n'avez déjà plus que Racine... Voilà la décroissance de l'imitation : du beau dérive le joli, du joli le gentil, du gentil le maniéré, du maniéré le fade, du fade le niais. De sorte que, parti d'Homère, vous arrivez à Florian...*** » ***(Notes de travail.)***

La doctrine de Victor Hugo est donc cohérente : l'imitation est la ressource des médiocres dépourvus d'imagination; au niveau des génies, qui ont une intuition de l'infini, il n'y a pas imitation, mais, à l'appel des autres génies, **un retour à la Nature.**

COMPOSER

INTRODUCTION. — L'Empire semblait affermi et l'exil se prolongeant, François Hugo s'était donné pour tâche de traduire les œuvres de Shakespeare. Son père résolut de composer une préface à cette traduction. Mais en évoquant Shakespeare et ses drames, comment ne pas élargir la question ? L'étude littéraire se transforme en méditation philosophique sur la nature du génie et son rôle dans la civilisation; ***William Shakespeare*** devient ainsi une somme des conceptions de Victor Hugo, qui a accompli la plus grande partie de sa féconde carrière.

EXPLICATION. — Dégageons les principales affirmations de ce texte : tout d'abord, chaque nouveau poète constitue un monde nouveau, autonome, distinct de tous ses devanciers. A ses yeux, aucun problème de l'âme ni du cœur n'est résolu. Il faut l'examiner sans préjugé et dans toute sa grandeur, sans tenir compte des traditions factices.

Mais le génie, isolé de ses contemporains par sa supériorité, ne l'est pas des autres génies. Entre ces messagers de l'Infini existe une mystérieuse communication, indépendante des circonstances de lieu ou d'époque. Le **nouveau** poète n'est donc pas seulement un artiste attaché à un idéal de beauté formelle, mais un penseur qui contribue au progrès de la civilisation.

La tradition ne consiste pas dans l'imitation d'un écrivain par un autre, mais dans cette sympathie entre les génies, qui brise les routines et oblige à penser aux problèmes éternels. L'imitation, même celle d'une œuvre géniale, est rapidement stérile; au contraire, l'admiration pour les génies est féconde parce qu'elle incite à l'émulation. Il n'y a donc pas contradiction entre les déclarations de 1864 et celles de 1827.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure les conceptions de Victor Hugo se trouvent-elles vérifiées par les faits ?

Part de vérité : Il est incontestable que chaque grand poète, comme chaque savant, ne se contente pas de suivre la tradition, mais considère le monde avec la **naïveté** de l'enfant. Aussi, par-delà les conventions et les préjugés tissés par la société ou hérités du passé, il retrouve le tragique de la condition humaine.

De là, cette **tradition de gouffre à gouffre.** Victor Hugo est lui-même un exemple de cette communication entre les abîmes. On peut sourire de son adhésion momentanée au spiritisme, c'est du moins une forme passionnée de son spiritualisme inébranlable, qui oriente sa pensée vers l'Infini et lui fait trouver le contact avec Job comme avec Eschyle ou avec Shakespeare. A côté de ces géants, les conflits entre les écoles littéraires ne sont que de vaines disputes. Le proscrit de Guernesey méprise avec raison cette agitation stérile, où la vanité et l'intérêt gaspillent les dons de l'esprit.

Aux détracteurs du génie, aux critiques qui reprochent à Shakespeare, à Corneille ou à Molière des fautes de goût, et réduisent l'Art à l'académique régularité, Hugo rappelle que **le génie est toujours excessif,** et qu'il faut l'admirer tel quel. De la même façon, Alain enseigne de nos jours qu'il est ridicule de chicaner le chef-d'œuvre, qu'on doit l'accepter en entier. La civilisation est bien la récompense de cette société des génies qui surnage aux naufrages de l'Histoire.

Réserves : la critique de l'imitation est excessive. Si ni le plagiat, ni la contrefaçon d'un modèle ne produisent aucun chef-d'œuvre, une imitation intelligente précède souvent la création originale. La séparation entre le génie, qui ne doit rien à personne, et le talent, qui profite de tous les ***arts poétiques*** antérieurs, est factice. **Le génie n'est pas inculte** et ne méprise pas nécessairement le passé, mais avec une facilité prodigieuse il **assimile** les matières premières les plus diverses. L'œuvre de Shakespeare elle-même révèle d'étranges emprunts à la Renaissance française et italienne.

Le parti pris contre l'école classique est manifeste. Non que Victor Hugo méconnaisse les écrivains du XVIIe siècle, mais il les divise en deux groupes :

les victimes des règles et de l'imitation; les esclaves. Les premiers sont des Romantiques anticipés, les seconds des écrivains de second plan. L'animosité durable contre Racine est significative. Or, bien que Racine ait imité Euripide et Sénèque, *Andromaque* et *Phèdre* sont des chefs-d'œuvre. L'opposition spectaculaire entre Homère et Florian néglige un maillon d'importance : La Fontaine. L'imitation des Classiques n'a pas donné des copies, mais des œuvres nouvelles. Inversement, la recherche de l'originalité à tout prix aboutit souvent à la bizarrerie.

CONCLUSION. — L'imitation pour l'imitation ne mène pas loin. Les Romantiques n'ont pas eu tort de s'écarter des Classiques attardés : les écrivains du règne de Louis XIV avaient eux-mêmes répudié ceux de l'époque Louis XIII. Mais les génies ne trouvent pas tout en eux-mêmes; parfois des œuvres mineures leur suggèrent des trouvailles considérables. L'imitation, considérée comme un apprentissage et un renouvellement, n'est pas en contradiction avec la tradition de « *gouffre à gouffre* ». Cependant, les deux conseils principaux de Victor Hugo demeurent vrais à toute époque : **La source du génie est dans un perpétuel retour à la Nature; la Civilisation ne progresse que sous l'impulsion des génies.**

Art et solitude (Rilke).

★ **Que pensez-vous de cette opinion de Rilke ?**

« Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude. »

COMPRENDRE LE SUJET. — Précisons-le dès l'abord : ce sujet n'est réservé ni aux étudiants d'allemand, ni aux admirateurs de Rilke; sa portée générale permet de le traiter sans tenir compte de son auteur, ni de son temps. Il n'en reste pas moins vrai que la connaissance de la vie et de l'œuvre de Rilke peut en faciliter l'accès. Il est utile de savoir que Rilke était un des plus authentiques représentants de la culture européenne avant la guerre de 1914, un de ces artistes cosmopolites, dont la pensée ignorait les frontières. Monde étrange que cette Europe, où les nations étaient aussi jalouses de leur honneur que les héros de Corneille, mais partageaient leurs trésors artistiques et se communiquaient leurs découvertes scientifiques. Toute sa vie, Paul Valéry conserva la nostalgie de cette époque antédiluvienne, où il suffisait d'un caprice et d'une carte de visite pour prendre les eaux à Bade, Spa ou Vichy, le passeport n'étant exigé que pour pénétrer dans l'Empire russe. La pensée était aussi libre que les voyages, et les plus fougueux nationalistes se seraient crus déshonorés, s'ils avaient proscrit Gœthe ou Racine au nom du patriotisme. De nos jours, seul peut-être le poète de Vérone, Lionello Fiumi, aussi expert en français qu'en italien, et qui vient de publier ses souvenirs sur les vingt années qu'il passa à Paris, possède encore cet héritage magnifique et fragile, fruit du véritable humanisme, et ce don d'ubiquité, si développé chez Rilke.

Rilke naquit à Prague en 1875 d'une famille bourgeoise revendiquant d'anciens et obscurs titres de noblesse. Ses premières années se passent donc dans une société hiérarchisée et assez routinière, où se mêlent les courants tchèques et autrichiens. Ses premiers contacts avec la vie sont décevants ; élève de l'Ecole des Cadets de Sankt Pëlten, il n'a aucune disposition pour la carrière d'officier. Malingre et rêveur, il s'évade hors du réel quotidien pour pénétrer dans un univers d'esprits hors du temps. Ses études à l'Ecole supérieure de Commerce de Linz ne sont pas plus fructueuses. Rilke ne sera ni militaire, ni commerçant, mais uniquement et totalement poète. De 1895 à 1902, date de son arrivée à Paris, il parcourt l'Europe, tantôt en Allemagne, tantôt en Russie ou en Italie, retrouvant dans chacun de ces pays une parcelle de son âme. En 1901, il épouse une élève de Rodin et s'enthousiasme pour l'œuvre du maître, dont il devient le confident, puis le secrétaire bénévole. Mais il n'est pas facile de vivre longtemps en harmonie avec des tempéraments aussi puissants et égocentriques de celui de Rodin. Brouillé avec celui-ci, Rilke s'installe rue Cassette et continue à écrire, selon sa vocation. En 1914, la guerre interrompt son séjour en France; il s'installe en Suisse, mais, en 1915, il est mobilisé à Vienne, dans un bureau. Ce n'est certes pas le cataclysme mondial, qui peut le réconcilier avec les vicissitudes de l'existence matérielle ! En 1918, il retourne en Suisse, où il résidera habituellement jusqu'à sa mort au château de Muzot, dans le Valais (1926).

Parmi ses œuvres, citons les ***Livres d'images*** (1899-1905), les célèbres ***Histoires du Bon Dieu*** (1904), le ***Livre d'heures*** (1905), les ***Nouvelles Poésies*** (1905-1908), les ***Cahiers de Malte Laurids Brigge*** (1904-1910), les ***Elégies de Duino,*** les ***Sonnets à Orphée*** (1922), sans compter une volumineuse correspondance en allemand et en français, une traduction d'***Eupalinos*** en allemand, etc. Sa fidélité en amitié, sa politesse raffinée, sa délicatesse intuitive en font une des figures les plus attachantes de l'Entre-deux-guerres. Sa pensée baigne dans la crainte de l'événement imprévisible qui bouleverse l'ordonnance des choses. Rilke éprouve à la fois une panique devant l'Inconnu, et une attirance irrésistible pour l'invisible, toujours présent dans la vie des êtres. L'univers des morts et des vivants n'est pas délimité, et parfois les disparus signalent leur existence aux êtres privilégiés, dont l'intuition n'est pas obscurcie par l'écran de l'action : les enfants, les poètes, certains animaux comme le chien, qui fête le retour de son maître mort. Comment ce rêveur n'aurait-il pas été hostile au monde matériel d'aujourd'hui ? Rilke, comme Valéry, redoute l'emprise du machinisme, qui substitue la matière à l'esprit et qui uniformise les êtres jusque dans la mort. Toute l'œuvre de Rilke est une protestation contre la disparition de l'individualité, de cette personne unique, que Vigny recommandait d'aimer par-dessus tout. Son épitaphe même souligne sa volonté de ne pas être comme tout le monde, même au tombeau : « ***Volupté de n'être le sommeil de personne...*** » Ce qui est vrai du poète l'est aussi de l'œuvre d'art, qui ne peut s'expliquer par l'influence d'un milieu, d'une chose, et demeure dans sa solitude parmi un monde indifférent, et d'une essence étrangère. L'œuvre d'art ne se fond pas dans le cours des idées, comme une épave engloutie par le torrent; elle n'est pas employée comme un outil, qui passe de main en main. Alors que tout passe et se déforme, se nivelant dans la communauté humaine, le chef-d'œuvre émerge seul et immuable, hors du troupeau. Mais cette solitude n'est qu'appa-

rente. Entre les chefs-d'œuvre solitaires se constituent des liens, qui les rapprochent dans une société idéale. Leur supériorité suscite l'admiration et attire de nouveaux disciples. Le rayonnement du chef-d'œuvre empêche sa solitude d'être absolue.

COMPOSER. — Le plan que nous proposons, est-il besoin de le rappeler, n'est nullement impératif, et l'on peut imaginer un ordre différent. Mais quelle que soit la solution adoptée, une composition cohérente et claire demeure la qualité principale.

INTRODUCTION. — Lorsqu'on voit la foule affluer dans les musées, dans les théâtres et aux concerts, on éprouve l'impression réconfortante d'une entente profonde entre les artistes et le public. L'abondance des librairies confirme cet optimisme dans le domaine littéraire. L'instruction a répandu la culture, exercé l'intelligence et raffiné le goût. Le profane, loin d'être exclu du temple des Muses, est initié au culte d'Apollon. Aussi s'étonne-t-on, comme d'un paradoxe, de la mélancolique remarque de Rilke : « ***Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude.*** »

EXPLICATION. — Ecartons tout d'abord une solution de facilité. La solitude ne menace pas les ouvrages médiocres qui flattent les passions ou les modes du jour : une opérette légère, un roman policier adroitement agencé, un tableau aux abstractions provocantes, sont sûrs de connaître le succès, surtout si la publicité s'en mêle. Mais ces divertissements ne méritent pas le titre d'***œuvres d'art***. Le désir de plaire, la recherche du profit ou des honneurs, mille préoccupations étrangères à l'ouvrage y jouent un rôle prépondérant. Au contraire, dans le chef-d'œuvre, c'est une perfection absolue que l'on admire. L'artiste a voulu se dépasser lui-même, en mettant en jeu toutes ses facultés et toute son habileté, créer un ouvrage sans défaut, qui satisfasse son idéal de beauté. Sans doute, l'œuvre d'art peut comporter un caractère utilitaire, mais celui-ci n'est qu'accessoire; les cathédrales abritent la foule des fidèles et composent autour d'elle une atmosphère de piété, mais leur beauté artistique l'emporte, et survit même à la disparition de la foi. L'œuvre d'art n'est pas nécessairement un monument du passé, un vestige des civilisations abolies, qui émeut par le rappel de la fragilité humaine. De même, en poésie, l'antiquité ou la célébrité de l'auteur n'ajoutent rien au mérite de la pièce; son rayonnement n'est pas même une conséquence directe de sa valeur. Aussi, en poussant le raisonnement à la limite, pourrait-on dire que l'essence de l'œuvre d'art est la beauté gratuite.

D'autre part, le chef-d'œuvre est l'expression d'un génie particulier, et cette subjectivité est une des causes principales de son « ***infinie solitude*** ». Dès sa jeunesse, Rilke a été frappé par le caractère individuel de tout ce qui est beau. Alors que l'uniformité semble devenir la règle du progrès et que toute distinction s'évanouit dans la masse et dans le nombre, Rilke comme Gide est persuadé que la sauvegarde de la civilisation est au pouvoir de quelques artistes, dont le Moi singulier, fluide et insaisissable, a l'intuition d'un monde purifié de toutes les laideurs et de toutes les contraintes factices. Son expérience de la vie, ses échecs matériels comme ses voyages, la fréquentation des peintres, des écrivains parisiens, son culte pour Rodin, lui ont prouvé que, l'œuvre d'art étant

d'origine personnelle, elle est aussi incompréhensible pour l'ensemble des hommes que les hommes les uns pour les autres. Ce sont les qualités communes qui fondent les relations durables, or les artistes descendent tous plus ou moins de Don Quichotte ou d'Alceste. Pour briser le cercle de solitude qui enferme l'artiste et son œuvre, il faudrait avoir conservé la naïveté des enfants ou des bêtes, dont l'instinct est plus sûr que les raisonnements de la critique. Celle-ci néglige le Moi profond de l'artiste pour ne juger que le Moi superficiel; elle exagère les rapports entre l'œuvre et le milieu ou l'époque. Elle ne voit d'ordinaire que l'extérieur; si elle peut rendre compte d'une série et y inscrire une œuvre, elle laisse échapper par ce fait même son originalité. Il ne suffit pas non plus d'accumuler les documents biographiques, qui cachent le visage de l'auteur sous le masque de l'érudition et obscurcissent encore le mystère de la création artistique. Sur ce point, Rilke se rencontre avec Proust condamnant la méthode de Sainte-Beuve, et avec Valéry protestant contre la critique anecdotique. « ***Rien ne fausse plus l'idée la plus utile et la plus profonde que nous puissions nous faire de la production humaine que le mélange d'un état civil, d'histoires de femmes ou autres, avec la considération intrinsèque d'un ouvrage*** », affirme ce dernier. Une œuvre d'art n'est jamais une autobiographie directe, mais une transposition, et souvent une transfiguration. Les efforts de la critique scientifique ne peuvent donc supprimer l'isolement. Pour son compte, Rilke se console de la solitude inhérente à l'art en se singularisant au plus haut degré et en participant à la société des esprits, voyant dans le monde de l'invisible et vivant jusque chez les morts.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure l'opinion de Rilke dépasse-t-elle la confidence personnelle et peut-elle être considérée comme un aspect permanent et universel de l'art ?

a) ***La solitude de l'artiste.*** — Les artistes, particulièrement les poètes, ont toujours eu la conviction qu'ils étaient des êtres à part, choisis par les dieux pour une mission glorieuse, mais difficile, les séparant de la vie pratique. L'inspiration les soulève hors de terre, mais lorsqu'ils y retombent eux-mêmes se sentent étrangers, et la foule les considère comme tels. Le don des dieux entraîne l'incompréhension et l'isolement. Tel est le sort à la fois divin et infortuné que Jupiter promet aux prêtres des Muses dans l'***Ode à Michel de L'Hôpital*** :

Ceux que je veux faire poètes,
Par la grâce de ma bonté,
Seront nommés les interprètes
Des dieux et de leur volonté,
Mais ils seront, tout au contraire,
Appelés sots et furieux
Par le caquet du populaire,
De sa nature injurieux...

Le rêve écarte l'action, s'envole au-delà des lieux et des temps, et le vulgaire ignorant tourne en dérision le poète maladroit, qui tombe des nues. Tous les poètes romantiques ont éprouvé ce sentiment douloureux de solitude, souvent associé au « ***Mal du siècle*** ». On sait comment Vigny, par exemple, a été rebuté par les milieux littéraires de Paris et a cherché refuge

dans son domaine provincial, non par misanthropie égoïste, mais pour pouvoir rester lui-même, penser aux graves problèmes de la destinée, au lieu de gaspiller ses dons comme auteur à succès. Au poète Stello, le docteur Noir rappelle sans cesse que la ***Solitude est sainte,*** que tout véritable artiste porte ***une bénédiction sur son nom et une malédiction sur sa vie.*** Comme Moïse, les génies de tous les temps sont ***puissants et solitaires.*** Chez un Gérard de Nerval, le rêve s'identifie avec la vie, l'absence des hommes avec la présence des esprits. Dans cet univers illimité, le poète est tout à la fois le gentil compagnon de Théophile Gautier, le troubadour d'Aquitaine à la tour abolie, l'amant de la fée Mélusine ou de la paysanne Sylvie. La solitude n'est qu'une vaine apparence, puisque Gérard par la ***vaporisation*** de son Moi échappe à la matière pesante et ouvre les portes de l'infini. Baudelaire, en revanche, ressent douloureusement l'isolement dès son enfance; mais, lorsqu'il a pris conscience de ses dons poétiques, il en fait une condition de l'inspiration et le suscite même, attendant le souffle divin non dans les bocages des Muses, mais dans les mirages des paradis artificiels : ***Bénédiction, l'Albatros, Correspondances,*** montrent comment la solitude de l'artiste résulte aussi bien de sa sensibilité, qui lui permet d'errer parmi les forêts de symboles, que de l'incompréhension du vulgaire. Faut-il rappeler Mallarmé oubliant le ***vomissement impur de la Bêtise,*** brisant toutes les vitres, qui le séparent de l'Idéal, et s'envolant vers l'Azur? Mais Paul Valéry lui-même, pour qui la condition poétique est ***« ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve »,*** préserve sa liberté de création par une retraite volontaire, consacrant pendant des années toutes ses matinées à la méditation, et repoussant toutes les intrusions du monde extérieur. Ainsi, que la solitude comble les aspirations de l'artiste ou qu'elle l'affecte douloureusement, elle l'élève au-dessus des servitudes quotidiennes, le libère de la tyrannie des horaires, substitue aux formes rigides du temps abstrait la mobilité de la durée personnelle, et surtout laisse la pause nécessaire à toute création. Ce n'est ni dans le tumulte de l'imagination, ni dans l'ivresse des passions, que l'inspiration prend corps. Il faut l'intervention patiente de la raison, un examen critique des ébauches, un refus des inventions spontanées. Tout écrivain de bonne foi, qu'il soit pourvu d'une énorme puissance créatrice, tel Ronsard ou Hugo, ou au contraire d'une conscience artistique rigoureuse et étroite, comme un Malherbe ou un Heredia, sait combien l'œuvre exige de renoncements. Aux admirateurs qui le félicitent de sa sensibilité, le bouillant Diderot assure que celle-ci n'est pas la qualité des grands génies, et que les grands créateurs composent à tête reposée, seuls avec leur œuvre : tête-à-tête fécond, mais qui exclut tous les autres.

b) ***La solitude de l'œuvre d'art.*** — Si, pour reprendre une image familière à Rilke, l'œuvre d'art, comme l'enfant, naît seule, sa solitude persiste même après la gestation. Ce n'est pas seulement l'individualité de son auteur qui en est cause, mais encore d'autres facteurs, indépendants de la volonté de l'artiste et de l'accomplissement de ses rêves.

L'un des premiers est la relativité du goût. L'on admire toujours l'***Iliade*** et le ***Parthénon,*** mais on ne les comprend plus de la même façon que les contemporains de Périclès; on s'attache plus aux rares effusions de tendresse qu'aux catalogues de guerriers; les colonnes dénudées, les métopes frustrés de leurs sculptures, nous émeuvent plus profondément peut-être que le temple peuplé de statues et enluminé de vives couleurs. Le dévelop-

pement des nationalités, l'éveil intellectuel de peuples jeunes, diversifient la beauté et brisent cet idéal commun légué par les Grecs et les Romains, assimilé par le monde latin et considéré pendant des siècles comme la perfection. Lessing, Schlegel, les jeunes poètes du ***Stùrm und Drang,*** ne se contentent pas de renier ***L'Art poétique*** de Boileau et de constituer une esthétique différente, ils le mettent en accusation et réduisent l'universalité de nos classiques à leur époque et à leur patrie. Mais à l'intérieur d'une même communauté humaine, le goût n'est pas plus stable : la gloire, le déclin et la résurrection de Maurice Scève et de Ronsard en sont un exemple remarquable. Paul Valéry en vient à craindre que, d'une génération à l'autre, les plus grands écrivains ne deviennent incompréhensibles. ***« L'un des effets les plus sûrs et les plus cruels du progrès est d'ajouter à la mort une peine accessoire, qui va s'aggravant d'elle-même à mesure que s'accuse et se précipite la révolution des coutumes et des idées. Ce n'était pas assez que de périr; il faut devenir inintelligibles, presque ridicules; et, que l'on ait été Racine ou Bossuet, prendre place auprès des bizarres figures bariolées, tatouées, exposées aux sourires et quelque peu effrayantes, qui s'alignent dans les galeries et se raccordent insensiblement aux représentants naturalisés de la série animale... »*** Cette naturalisation, et parfois même cette minéralisation, suppriment la vie des œuvres et les pétrifient comme des fossiles. Elles survivent en apparence dans les musées et les bibliothèques, mais elles sont glacées et inertes, aussi inhumaines que des roches. Dans ce cas, leur solitude apparaît comme infinie.

Parfois, c'est la notoriété même de l'œuvre qui aboutit à son isolement : exégèses et commentaires contradictoires s'accrochent à elle, comme les coraux à l'épave; la forme disparaît, le sens est sollicité en directions divergentes. Nous ne faisons qu' « ***entregloser*** », remarque ironiquement Montaigne, et depuis le XVIe siècle le mal n'a fait qu'empirer. Le cas est fréquent dans le domaine des Lettres, et il faut souvent au lecteur beaucoup de savoir et de volonté pour percer la carapace et dégager le chef-d'œuvre de sa gangue.

Enfin, l'originalité du chef-d'œuvre déconcerte les témoins de sa naissance, et quelquefois aussi la postérité. Le génie brise la tradition, réveille le public endormi par l'accoutumance; il provoque le scandale, et ce scandale fausse son interprétation. La plupart des pièces classiques ont d'abord heurté les spectateurs et les critiques, avant d'être applaudies : Querelles du ***Cid,*** d'***Andromaque,*** de ***Phèdre,*** de l'***Ecole des femmes,*** du ***Tartuffe,*** Mme de Sévigné elle-même a été longtemps à reconnaître le talent de Racine. Au XIXe siècle, la même année voit le procès des ***Fleurs du mal*** et de ***Madame Bovary,*** alors que tant d'autres ouvrages méritaient à plus juste titre l'accusation d'immoralité. Un écrivain aussi cultivé qu'Anatole France refuse d'insérer les poèmes de Mallarmé dans le second ***Parnasse.*** La jalousie, la malveillance, le rigorisme moral ne sont pas toujours responsables de ces aberrations. La cause la plus importante en est la supériorité du génie et sa nouveauté. Le chef-d'œuvre inaugure une voie, où peu osent s'engager; il jette à bas les intermédiaires habituels entre le public et lui, et celui-ci, dérouté, effrayé par ce contact imprévu avec l'absolu, hésite à avouer sa panique. Il se réfugie dans la critique mesquine, reproche à Corneille de manquer aux règles, à Molière d'écrire mal, à Victor Hugo d'être un géant. Le profane ne tolère pas le fanatisme de l'art, ni ses excès. Ainsi s'établit autour de l'artiste et du chef-d'œuvre une conspiration non de silence, mais

d'incompréhension. Au faîte même de la gloire, il éprouve l'amertume d'être seul dans une solitude sans recours.

c) ***Réserves : La solitude n'est pas infinie.*** — Cependant, l'autonomie de l'œuvre d'art n'est pas absolue. Sans accepter le principe déterministe : « ***tel arbre, tel fruit*** », on ne peut nier l'influence du milieu sur l'œuvre, et celle-ci est loin d'être toujours préjudiciable à la perfection artistique. Le théâtre de Racine n'est pas seulement redevable à la préciosité de quelques périphrases désuètes, mais d'une méthode d'analyse des passions et d'une langue d'une pureté parfaite. Les Classiques n'ont pas fui la société de leur temps; ils s'y sont mêlés avec plaisir dans les cabarets, les salons et à la Cour. Le fantasque La Fontaine ne se retirait pas au fond des forêts pour écrire les ***Fables;*** il accommodait ses aspirations à la solitude avec l'agrément de la conversation, non seulement pour se distraire et badiner, mais pour disputer sur le système de Descartes ou de Gassendi. Molière aurait-il pu peindre ses marquis, ses bourgeois et ses servantes avec autant de vie et d'exactitude s'il ne les avait au préalable fréquentés et observés ? Il en est de même des artistes romantiques. Le mythe de la « ***tour d'ivoire*** » est séduisant, mais fallacieux. Lamartine, Vigny, Hugo, participent à l'évolution de leur siècle, parfois la suivant, parfois la précédant; ils ne se contentent plus d'être des peintres ou des « échos », ils deviennent des acteurs et engagent leur talent au service des causes sociales : ***Jocelyn, La Bouteille à la mer, La Légende des siècles,*** ne sont pas des œuvres de penseur solitaire; les contemporains ont reconnu leurs propres sentiments, vibré à l'unisson des héros. A plus forte raison, le romancier s'abstrait-il rarement du monde. Imagine-t-on Balzac organisant sa ***Comédie humaine*** sans s'être documenté près de Mme de Berny, de la duchesse de Castries et de la duchesse d'Abrantès pour décrire les salons de la Restauration ou de l'Empire, et sans avoir participé à cette course à la puissance et à la richesse qui anime Rastignac ? La création artistique s'effectue en plusieurs étapes. Le point de départ en est rarement une décision de la raison. Les circonstances de la vie, les rencontres, les événements, suscitent l'inspiration et rattachent l'œuvre à un ensemble de faits difficilement contrôlables, mais tout-puissants. Dans la mise en œuvre du sujet, l'artiste n'est pas seul non plus, car il hérite d'une tradition, dont il tient compte soit pour la porter à la perfection, soit pour réagir contre elle. Le théâtre de Racine apparaît plutôt comme l'aboutissement de la réforme de Malherbe et de la tragédie classique ébauchée par Garnier que comme un chef-d'œuvre de rupture. Il dépend également des ressources techniques de la scène et de l'éducation des spectateurs. Considérer l'œuvre d'art dans une ***solitude infinie,*** c'est négliger tout lien entre elle et le public. Or, dans le fond de son cœur, l'artiste le plus secret s'adresse toujours à cet auditoire qu'il redoute et recherche en même temps. Il le brusque parfois, mais lui obéit plus souvent en utilisant les genres et les procédés traditionnels. « ***Tous les arts se souviennent*** », constate Alain avec satisfaction. La Mémoire esthétique empêche la loi du progrès, si redoutée de Valéry, d'être inéluctable. C'est pourquoi, ni Racine, ni Bossuet, ne nous sont aussi étrangers que les momies ou les masques barbares du Musée de l'Homme. Sans doute, personne n'est absolument certain de comprendre exactement leur propos, mais cette incertitude n'interdit pas le dialogue. Le chef-d'œuvre ne se limite pas à un sens donné. Tout au contraire, il en suggère d'innombrables et rayonne ainsi à travers l'espace et le temps. La relativité du goût lui retranche-t-elle quelque chose d'essen-

tiel ou lui impose-t-elle une déformation flagrante ? On ne saurait l'affirmer pour tous. Enfin, les chefs-d'œuvre entre eux constituent une société idéale, ou, selon le mot de Victor Hugo, ils communiquent par leurs effluves. Au-dessus du vulgaire, d'Eschyle à Dante, de Corneille à Hugo, ils reconnaissent leur unité dans la grandeur. Désespèrent-ils d'agir sur l'humanité moyenne ? Nullement, car le temps associe leur action individuelle, enrichissant le patrimoine commun. La solitude, fort heureusement pour l'artiste et le public, n'est que relative.

CONCLUSION. — Rilke cependant n'a pas tort de soutenir que la perfection en art est un mystère presque impénétrable et que le génie est individuel. Ni la critique, ni les efforts de vulgarisation ne suppriment la distance entre le chef-d'œuvre et le public. Elle peut même être accrue par une trompeuse impression d'égalité entre l'artiste et l'amateur d'art. L'œuvre d'art n'est pas non plus une entreprise collective, quand bien même elle exigerait de nombreux concours et la société offrirait des conditions favorables. Les siècles d'or, où les chefs-d'œuvre apparaissent comme la moisson de toute l'époque, en sont surtout redevables à une élite restreinte de personnalités originales. Mais, de même que l'amour et l'amitié triomphent de l'égoïsme inné des individus, l'admiration rapproche le public de l'œuvre d'art, et il s'établit un culte commun de la Beauté. Le dernier anneau a beau être éloigné du Dieu-Aimant, le fluide magnétique parvient jusqu'à lui, même à son insu.

Lectures complémentaires :

Sur Rilke, on peut lire avec profit les études de M. Angelloz (*Rilke*, éd. Mercure de France, 1952), de Maurice Betz, de Geneviève Blanquis, d'Edmond Jaloux et de Pierre Desgraupes. Ne pas oublier les œuvres mêmes, que les traductions de Maurice Betz, d'Angelloz et d'Adamov rendent accessibles.

Sur l'autonomie de l'œuvre d'art, se reporter à ***William Shakespeare***, de Victor Hugo, aux ***Propos de Littérature***, d'Alain.

SUJET VOISIN

1. Sur la sensibilité artistique, qu'il ne faut pas confondre avec l'émotivité, se reporter à la remarque d'André Malraux : « *Un artiste n'est pas nécessairement plus sensible qu'un amateur, et l'est souvent moins qu'une jeune fille.* »

« L'art n'est pas une réjouissance solitaire » (Camus).

Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Camus :

« L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. »

(*Discours de Suède,* 1958.)

INTRODUCTION. — Les premières œuvres de Camus : ***Noces, Caligula, Le Malentendu*** évoquent le drame de l'individu révolté par l'absurdité de sa condition. Ni le pouvoir, ni l'amour, n'apportent le bonheur. L'écrivain apparaît donc comme un Romantique du XXe siècle, trouvant une sombre délectation dans son malheur. Mais les épreuves mêmes de la vie transforment l'homme et l'écrivain, élargissant le but qu'il assigne à l'art. Le prix Nobel récompense non le génie anarchiste, mais l'humaniste s'adressant à tous les hommes : ***« L'art n'est pas à mes yeux... des souffrances et des joies communes. »***

EXPLICATION. — Dans cette définition, Camus commence par repousser une conception égoïste de l'art. Il refuse à l'artiste le droit de se considérer comme le centre du monde et de se séparer de la communauté humaine. Il n'a que trop vivement ressenti cette tentation, et il en connaît le néant. Sa condamnation vise non seulement la révolte inutile, mais le narcissisme intellectuel, qui espère trouver un refuge et une consolation dans l'analyse des méandres du Moi. Elle concerne la littérature autobiographique de la première phase romantique, comme l'indique cette autre remarque : ***« L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérilités que le romantisme nous a léguées. »*** ***(L'Eté.)*** Mais plus généralement elle s'applique à tout écrivain qui tourne le dos à la vie, se replie sur lui-même et veut ignorer le monde contemporain pour adorer la beauté comme l'idole intouchable d'un sanctuaire. Montaigne, les partisans de l'***Art pour l'Art,*** les symbolistes, Mallarmé et Paul Valéry peuvent s'y trouver englobés.

A cette mise en garde contre une dévotion stérile succède une profession de foi pleine de confiance. L'art n'étant ni une recherche compliquée de l'intelligence, ni un jeu de l'esprit, mais un appel au cœur humain, il embrasse un public immense. Encore ne faut-il pas confondre cette émotion virile et une sensibilité larmoyante, qui ne sait que gémir. Emouvoir, c'est tirer l'homme de ***« la stupide félicité des cailloux »,*** lui ouvrir les yeux sur sa condition et sur la solidarité qui l'unit à ses semblables. Inévitablement, en créant pour le plus grand nombre possible, l'artiste s'interdit la subtilité.

la singularité et l'hermétisme. Pour émouvoir, l'œuvre doit rester accessible. Mais elle n'est pas pour autant une reproduction telle quelle de la réalité, sans quoi le public n'y verrait qu'un tableau, et non une leçon. C'est une « ***image privilégiée*** » que donne l'artiste, à la fois parce qu'il discerne ce qui échappe à la foule, et qu'il sait donner un relief accru à ses propres impressions. Ainsi, le lecteur découvre une partie de son Moi ignoré en même temps que les problèmes communs aux autres hommes. L'œuvre d'art se transforme en moyen de communication entre les hommes, et de ce sentiment de solidarité naît la possibilité d'échapper à l'absurde. La raison ne peut pas tout sauver, mais, par l'intermédiaire de l'art, elle rétablit « ***la noblesse humaine dans ce monde insensé*** ». Aussi Sisyphe, symbole de l'humanité roulant son rocher, n'est pas désespéré, même privé de foi religieuse : « ***La lutte vers les sommets suffit à remplir son cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.*** » L'art fondé sur la sympathie humaine assure un bonheur limité, tout comme le jardin de Candide.

DISCUSSION. — Bien que la conception généreuse de Camus entraîne l'adhésion, certaines réserves sont nécessaires.

Tout d'abord, il est exceptionnel que l'art soit une « ***réjouissance solitaire*** », et non pas un dialogue entre l'auteur et le lecteur. Les chefs-d'œuvre autobiographiques tendent, eux aussi, à l'universel. Montaigne croyait-il vraiment écrire « ***à peu d'hommes et à peu d'années*** » lorsqu'il se prenait comme ***matière*** des ***Essais ?*** Lui-même a reconnu qu'en s'analysant scrupuleusement, il mettait son expérience personnelle à la portée d'autrui « ***Chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition.*** » Ni le ***Werther*** de Gœthe, ni le ***René*** de Chateaubriand ne se limitent à la peinture d'un individu; tout au contraire, ils expriment le malaise d'une génération. Quant à leurs auteurs, ils ont assez vite guéri de leur mélancolie et ont retrouvé un équilibre classique. A plus forte raison, les poèmes de Lamartine, de Vigny, de Victor Hugo chantent les « ***souffrances et les joies communes*** », et non pas des états d'âme exceptionnels. De là, l'immense diffusion des ***Méditations*** ou des ***Contemplations,*** si étroitement liées cependant à la personne du poète.

D'autre part, si l'hermétisme des « petites chapelles » risque de tomber dans l'incompréhension ou dans un formalisme précieux, l'art considéré comme un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes doit se défendre contre la facilité. C'est précisément parce qu'ils redoutaient l'émotion facile que les écrivains du Parnasse répudiaient les effusions lyriques et la littérature « utilitaire ». Au lieu de s'abaisser vers le lecteur, ils exigeaient de lui un effort d'intelligence et de goût. Peut-on aussi, au nom du « plus grand nombre », bannir l'œuvre d'un Mallarmé, parce qu'elle « ***tourne l'épaule à la vie*** », recherche le mystère et réclame une patiente et difficile initiation ? Cette exclusivité nous priverait de la plupart des poètes de la seconde moitié du XIXe siècle.

Dans le domaine du roman et du théâtre, genres plus proches du public, le danger est moindre, mais encore réel. Pour toucher son lecteur, le romancier ne va-t-il pas flatter ses goûts au détriment de la vérité et de l'art ? c'est ainsi que Flaubert, pourtant admirateur fanatique d'Hugo, condamne ***Les Misérables*** : « ***Les Misérables m'exaspèrent... je ne trouve dans ce livre ni vérité, ni grandeur... Hugo a des attentions et des prévenances pour***

Camus (cl. Keystone).

tout le monde. Saint-Simoniens, Philippistes, et jusqu'aux aubergistes, tous sont platement adulés... », Lui, dans *Madame Bovary* et dans *L'Education sentimentale*, prétend n'aduler personne, mais honorer l'art. — Si Musset applaudit le mélodrame « *où Margot a pleuré* », Hugo et Vigny s'indignent que de grossiers appels à la sensibilité l'emportent sur des œuvres bien supérieures.

Enfin, comment préserver l'art des effets de la propagande, du dogmatisme, des doctrinaires politiques et d'un « engagement », qui ôte l'indépendance à l'écrivain ? Théophile Gautier et Leconte de Lisle avaient-ils tort de se consoler des vicissitudes politiques en se consacrant au culte d'une beauté qui cherchait ses secrets dans les civilisations antiques ? Faut-il au nom de l'art pour le progrès condamner les artistes indépendants, au nom de la morale, *Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary ?* En poussant à la limite cette profession de foi, l'artiste ne devient-il pas un instrument, au lieu d'être un libérateur ?

COMMENTAIRE. — Camus a montré par son exemple que la peinture des souffrances et des joies communes ne signifiait pas le refus de la beauté. Alors que sa jeunesse misérable, sa santé débile, ses amitiés littéraires le rapprochaient du communisme existentialiste de M. Sartre, il se dégageait peu à peu de cette emprise et atteignait un équilibre plus méritoire encore que celui de Chateaubriand et de Gœthe. L'émotion généreuse écarte l'homme des sentiments factices que la civilisation transmet, pour l'attacher aux vrais problèmes, la pauvreté, la maladie, le destin aveugle, qui frappe innocents et coupables, jeunes et vieux. Mais l'artiste reste maître de ses moyens. *La Peste,* le plus célèbre de ses romans, n'est pas un ouvrage « populaire ». Il évoque cette peste, qui frappait déjà la Thèbes d'Œdipe, sans que les Tirésias modernes puissent dénoncer un seul coupable, tous les hommes étant à la fois victimes et complices du fléau. Dans Oran, coupé par la maladie du reste des hommes, les héros de *La Peste* s'interrogent sur leur devoir, et comme ils cherchent en vain de « *vrais médecins* », ils prennent le parti des victimes, l'un d'eux rêvant même d'être « *un saint sans Dieu* ». Que l'on s'en tienne au mal physique, la peste, ou au mal moral, les effets destructeurs de l'occupation, le problème consiste toujours à choisir la conduite la plus digne de l'homme. Aussi *L'Homme révolté,* les chroniques d'*Actuelles,* passent de la révolte à la sérénité, de l'action à la contemplation : « *On ne vit pas que de lutte et de haine... Il y a l'histoire et il y a autre chose, le simple bonheur... la beauté.* » Camus rêve de la sagesse grecque, « *équilibrant l'ombre par la lumière* » et évitant en tout la démesure. Il rejoint alors les inquiétudes d'un Paul Valéry devant l'homme moderne, à la fois ivre de sa puissance et esclave de ses machines. Il entend, lui aussi, le glas des civilisations qui ont oublié le vrai bonheur, « *la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs* ». Dans le déséquilibre général, l'art demeure l'une des valeurs les plus sûres à la fois pour rester en contact avec les autres hommes et pour sauvegarder un idéal de liberté.

CONCLUSION. — Camus, comme Saint-Exupéry et M. André Malraux, a été un homme d'action et un artiste. Il a joué son rôle dans le drame de notre époque et a senti sur ses épaules le poids du Destin. Il a pris sa large part sinon des joies, du moins des « *souffrances communes* », mais il a su aussi transfigurer son expérience personnelle et lui donner une portée universelle; la sincérité de son œuvre et sa perfection formelle font de lui un Classique des temps modernes.

La sensibilité de l'artiste (Malraux).

★ Que pensez-vous des remarques suivantes de M. André Malraux sur la sensibilité artistique ?

« Un artiste n'est pas nécessairement plus sensible qu'un amateur, et l'est souvent moins qu'une jeune fille. Etre romanesque n'est pas être romancier, aimer la contemplation n'est pas être poète, et les plus grands artistes ne sont pas des femmes. »

(Les Voix du Silence.)

COMPRENDRE LE SUJET. — Ce texte peut s'expliquer par lui-même, mais il s'éclaire de plus vives couleurs si on le replace dans ***Les Voix du Silence,*** vaste étude concernant tous les arts et traitant particulièrement de leurs rapports avec l'homme. La personnalité et l'œuvre de M. Malraux ont fait l'objet de nombreux travaux. Citons parmi les plus accessibles : ***Malraux par lui-même,*** de M. Gaëtan Picon (éd. du ***Seuil***); ***Pages choisies,*** par M. G. Pompidou (Classiques Vaubourdolle, ***Hachette***). Il ressort de ces textes, et plus encore des romans de M. Malraux, comme ***Les Conquérants*** (1928) et ***La Condition humaine*** (1933), que la puissante personnalité de l'auteur envahit tous les genres qu'il aborde. ***« Peu d'œuvres aussi visiblement écrites à la première personne, à ce point dominées et cernées par leur auteur même »,*** remarque M. Gaëtan Picon. L'homme d'action, le combattant des guerres de Chine, d'Espagne, de la guerre 1939-1945, ne peuvent se séparer de l'écrivain; c'est d'abord de sa propre expérience, de ses souvenirs que le romancier tire ses personnages et les aventures pathétiques, où ceux-ci accomplissent leur destin. Mais l'action se transforme en œuvre d'art par le travail de l'écrivain. Comment l'autobiographie devient-elle roman, comment l'acteur se transforme-t-il en auteur ? Quel est le rôle de la sensibilité dans cette métamorphose ? M. Malraux s'est sans doute posé bien souvent la question entre les épisodes de l'épopée vécue. Ses travaux sur l'esthétique ***(La Psychologie de l'art, Les Voix du Silence, Le Musée imaginaire de la Sculpture mondiale)*** s'interrogent sur les rapports de la vie et de l'œuvre, sur la signification profonde de l'art, qui correspond à une aspiration de l'homme, mais que quelques élus seulement peuvent créer. La remarque proposée se rattache donc aux conceptions les plus constantes et les plus personnelles de l'écrivain.

La phrase qui précède la citation oppose l'artiste et l'amateur par leur vision du monde : ***« Si, entre la vision de l'artiste et celle du non-artiste, la différence n'est pas d'intensité, mais de nature, c'est que la seconde est ordonnée par des actions, alors que même pour le peintre le plus misérable le monde est encore tableaux. »*** Autrement dit, pour le non-artiste, la vie est essentiellement action; le monde se présente comme une succession d'actes à accomplir, tandis que pour l'artiste elle est représentation. Cette représentation varie selon l'art que l'artiste cultive, ce que les Anciens exprimaient par la légende des neuf Muses. Le peintre imagine le monde en fonction des cou-

leurs et des formes et le transforme en un tableau; le musicien, lui, est sensible aux sons, et, dans les bruits sans signification pour le profane, il entend les premières mesures d'un chant. Le langage est le domaine du poète, qui encadre les mots dans un rythme; le romancier dans un fait divers entrevoit un volumineux roman. Chaque homme de l'art organise sa représentation du monde d'après les schémas de sa spécialité. Il en résulte que l'œuvre ne dépend pas du degré de sensibilité de l'artiste. M. Malraux combat la légende de l'artiste ne créant que par le désordre des sens. Depuis l'époque romantique — mais ne sommes-nous pas toujours un peu romantiques ? — on imagine le poète, le peintre ou le musicien comme un être d'exception, se distinguant de la foule par son émotivité et son exaltation Or, M. Malraux ne conçoit pas l'artiste comme ce cœur faible, impulsif, dominé par la passion et criant son désespoir. De là, ce rapprochement ironique entre la jeune fille, toujours prête aux sourires et aux larmes, se complaisant dans un monde imaginaire. « ***Etre romanesque n'est pas être romancier*** », sinon les personnages du roman écriraient eux-mêmes leurs aventures et relègueraient le romancier au rôle de lecteur. Tout art suppose une formation technique, la connaissance des formes, un certain contrôle de soi-même. En aucun cas, il ne suffit de se « ***frapper le cœur*** »

Cependant peut-on refuser à l'artiste une sensibilité particulière ? M. Malraux reconnaît la complexité du problème en convenant que l'artiste et le non-artiste se rencontrent dans le domaine « ***équivoque du sentiment*** ». En effet, la distinction entre l'artiste et le non-artiste est trop brutale et quelque peu arbitraire. L'artiste, en tant qu'homme, a un cœur, des nerfs comme tout le monde. L'amateur, lui, sans être capable de créer, s'intéresse à l'art. Aussi le critique se replie sur une position moins intransigeante. La réaction du public est de chercher d'abord dans les arts l'expression d'un sentiment qui correspond à sa propre sensibilité, alors que l'artiste ne se confesse pas nécessairement et ne donne pas cours à son émotion personnelle. La midinette spontanée et naïve préfère la romance à la symphonie, le portrait au paysage, le poème d'amour à l'épopée ou au poème descriptif, le roman sentimental au tableau d'une société. Il existe donc une forme d'art qui vise à l'émotion et qui suppose à l'origine une émotion de l'artiste : « ***Le grand artiste de l'émotion est nécessairement sensible*** » Mais l'artiste sensible ne se limite pas à ce premier état, il ordonne et purifie l'exaltation initiale en la « ***métamorphosant*** ».

COMPOSER. — 1. Introduction. — Il est peu d'écrivains qui se soient mis autant dans leurs œuvres que M. André Malraux : romans et traités d'esthétique sont des expériences vécues de l'auteur; l'homme a devancé l'artiste dans l'action. Aussi est-on surpris de le voir opposer l'artiste et le non-artiste : « ***Un artiste n'est pas nécessairement plus sensible qu'un amateur,*** etc. »

2. Explication. — Il existe donc deux formes de sensibilité : l'une commune, et qui varie d'intensité selon chaque personne, consiste à s'exalter, à frémir, à verser des larmes; elle est naturellement plus vive chez les enfants, les femmes; la jeune fille, qui se plaît dans un univers imaginaire et n'a pas encore connu les épreuves de la vie, se laissant aller aux impulsions de son cœur. Par contre, la supériorité de l'artiste sur l'amateur ne consiste pas dans une sensibilité plus frémissante; la sensibilité artistique le rend

apte à transporter le spectacle du monde dans son domaine propre. La conception de M. Malraux dissipe donc l'équivoque des confidences romantiques : il ne suffit pas de pleurer pour écrire un poème lyrique, de rêver aux fictions pour composer un roman.

3. Discussion. — a) *Part de vérité.* — Toute œuvre d'art suppose une technique, des lois, qui la distinguent de l'événement vécu. Pour fixer l'instant qui passe en le détachant de la confusion et du mouvement des faits, l'artiste doit être spectateur et non acteur. Diderot, dans le ***Paradoxe sur le Comédien,*** regrettait que sa sensibilité débordante ne lui permît pas d'écrire directement des chefs-d'œuvre; il estimait nécessaire entre l'émotion et la création artistique un temps de pause, pendant lequel l'écrivain fait appel à toutes ses facultés de contrôle autant qu'à son imagination. Il remarquait aussi que l'œuvre d'art n'est jamais la reproduction exacte de la vie, même dans les ouvrages qui sont les plus proches de la nature. On ne pleure pas sur la scène comme à la ville, et réciproquement. Plus près de nous, Gide et surtout Paul Valéry se sont moqués de ceux qui confondaient le poète lyrique et la Pythie antique. Le mot célèbre « ***l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain*** », condamne l'illusion d'un art spontané et instinctif.

b) *Réserves.* — Faut-il donc refuser toute sensibilité à l'artiste et considérer l'œuvre d'art comme le fruit de la raison ? Pour reprendre une boutade de Valéry, l'ode serait-elle comparable à une locomotive et le poète à l'ingénieur ? Entre la prophétesse délirante et le froid calculateur n'y a-t-il pas place pour l'artiste ? Sans doute l'époque romantique a-t-elle trop sacrifié à la sensibilité. Le mythe du Pélican a dominé quelque temps l'art; Gœthe et Chateaubriand ont regretté que Werther et René aient eu tant d'imitateurs. Mais les outrances romantiques ne sont-elles pas la conséquence des excès classiques ? L'art n'est pas un mécanisme habilement agencé, il lui faut encore une âme; si un livre est aussi rigoureusement organisé qu'une horloge, sa nature est d'un autre ordre.

D'autre part, la sensibilité de l'artiste n'est-elle pas nourrie par celle de l'homme ? Racine aurait-il créé Roxane et Phèdre s'il n'avait pas aimé Mlle Du Parc et la Champmeslé ? Les lecteurs de Lamartine ont préféré les ***Méditations*** aux recueils préromantiques, cependant si voisins par les thèmes et par la forme, précisément parce qu'ils reconnaissaient l'homme dans l'artiste. N'est-ce pas la douleur du père qui donne aux poèmes de ***Pauca meae*** des accents inoubliables ? Certes, il ne suffit pas d'être romanesque pour être romancier, sinon les bibliothèques seraient encombrées par les rêveries des adolescentes, mais la vie même d'un Stendhal et d'un Balzac ne se présente-t-elle pas comme un roman ? ***Les Conquérants, La Condition humaine, Les Noyers de l'Altenburg,*** auraient-ils pu être écrits par un placide spectateur des tragédies contemporaines ? La réaction anti-romantique a souvent dépassé la mesure en dénigrant les possibilités de la sensibilité.

4. Commentaire. — La création artistique est une opération infiniment complexe, qui met en œuvre successivement toutes les ressources du cœur et de l'intelligence. Il ne suffit pas de vibrer, il faut encore connaître son métier; mais l'art est lui-même incapable de s'imposer au public, s'il ne révèle pas une sympathie entre l'artiste et le non-artiste. Les tragédies

régulières du XVIIe siècle ont pu momentanément recevoir les compliments des ***doctes,*** c'est ***Le Cid*** que les générations de jeunes spectateurs continuent à applaudir. Tout chef-d'œuvre procède de la sensibilité de son créateur Devant un coucher de soleil, le peintre voit autre chose que le laboureur rentrant du champ; le poète fait partie d'un autre univers que celui des hommes accaparés par l'action. Dans le vent qui siffle entre les menhirs de la lande, Hugo entend les voix de la Création parlant à Dieu. Les ***poètes maudits*** iront même jusqu'à détruire l'équilibre de leur corps pour explorer les ***paradis artificiels***... Il faut encore que l'inspiration, qu'elle soit due à une aventure personnelle, à un hasard ou à une vocation, prenne corps, transfigure la donnée initiale et la généralise. L'œuvre d'art devient alors la justification de l'artiste, l'excuse de ses faiblesses.

5. Conclusion. — A une époque où tous les arts paraissent rejeter les règles traditionnelles et où la bizarrerie calculée tient si souvent lieu de talent, la remarque de M. André Malraux rappelle que l'idéal de la perfection, le sentiment de la grandeur et le sens critique doivent terminer l'ébauche à peine commencée par la sensibilité vulgaire. L'artiste, s'il s'abandonne aux effets faciles de l'émotion, ignore la satisfaction suprême du chef-d'œuvre.

Littératures de « décadence » (Valéry).

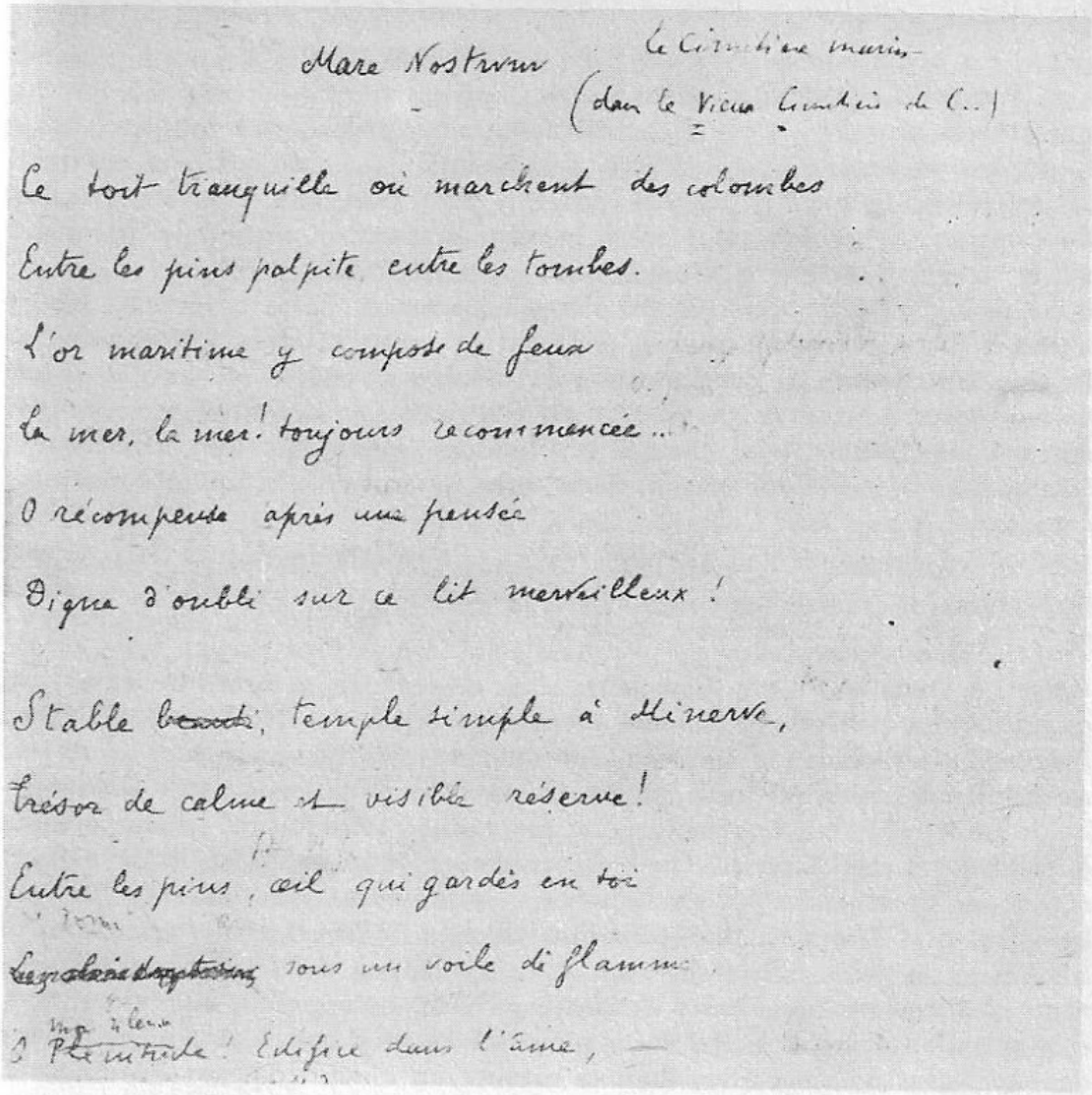
★ Expliquez, discutez et commentez l'opinion suivante de Paul Valéry :

« Les littératures dites de décadence sont systématiques. Elles sont dues à des hommes plus savants, plus ingénieux, et même plus profonds, parfois, que les écrivains antérieurs, dont ils ont relevé tous les effets dénombrables, retenu, classé, concentré le meilleur, en tant qu'il se peut saisir et isoler. »

(Mauvaises pensées et autres.)

INTRODUCTION. — Chez Paul Valéry, le critique et le poète ne font qu'un. Aussi ne sommes-nous pas étonnés de trouver une réflexion opposant les littératures de perfection à celles de décadence : ***« Les littératures dites de décadence... se peut saisir et isoler. »***

EXPLICATION. — Le mot **décadence** implique une infériorité : après la plénitude, le déclin, après le chef-d'œuvre, les ouvrages imparfaits. Mais existe-t-il vraiment des littératures de décadence ? Paul Valéry semble en douter, ou estime l'expression inadéquate, puisqu'il l'atténue par la restriction : ***dites,*** comme s'il rejetait la responsabilité de l'expression ***décadence***. Quelles sont ces littératures ? Il n'en donne pas d'exemple, et se contente d'exposer un caractère qui leur est commun, quelle que soit l'époque : toutes sont **systématiques.** Un système est une doctrine cohérente, qui explique logiquement un ensemble de phénomènes. En Physique, lorsqu'on parle du système de Descartes ou de celui de Newton, on entend par là l'explication raisonnée et globale de l'Univers à partir d'une hypothèse


Mare Nostrum — Le Cimetière marin,
(dans le Vieux Cimetière de C...)

Ce tout tranquille où marchent des colombes
Entre les pins palpite, entre les tombes.
L'or maritime y compose de feux
La mer, la mer! toujours recommencée...
O récompense après une pensée
Digne d'oubli sur ce lit merveilleux!

Stable [illegible], temple simple à Minerve,
Trésor de calme et visible réserve!
Entre les pins, œil qui gardes en toi
[illegible] tous un voile de flamme
[illegible] Edifice dans l'âme, —

Cliché Giraudon.

P. Valéry, vers autographes du « Cimetière marin ».

centrale. Toutes proportions gardées, une ***littérature systématique*** sera fondée sur une doctrine unique, organisée par la raison, en vue d'un effet voulu au préalable. C'est une littérature qui suppose plus de réflexion et de méthode que d'inspiration, comme l'indique la suite du jugement. Les écrivains de décadence ne sont pas inférieurs intellectuellement à leurs devanciers, si leurs œuvres ne sont pas égales. Au contraire, Valéry leur accorde un triple avantage; ils sont **plus savants, plus ingénieux, et même plus profonds.** La progression dans l'éloge est évidente : La **science** de l'écrivain est ici un bien extérieur, c'est la culture transmise par la tradition, un patrimoine d'érudition que les générations antérieures ont mis à sa disposition. L'écrivain de décadence bénéficie de tous les travaux de ses prédécesseurs, comme le technicien ou le savant. Il est plus instruit, il a plus de modèles pour le guider. Encore faut-il savoir mettre en valeur l'héritage du passé. C'est pourquoi Valéry lui confère une supériorité plus enviable que le savoir, l'**ingéniosité**, c'est-à-dire l'habileté ou l'art de tirer parti de l'érudition. Le précurseur, lui, est souvent un génial maladroit, sans goût ni mesure, prodigue de ses trésors. L'écrivain de décadence est plus économe et plus calculateur. Enfin, louange plus surprenante, et qui fait un contraste piquant avec le terme péjoratif ***décadence,*** même si sa portée est limitée par le tardif « ***par-***

fois », ces hommes si bien pourvus de savoir et de savoir-faire sont **profonds**. Les Romantiques, Hugo entre autres, admettaient volontiers l'immense naïveté du génie, mais ils lui accordaient la ***profondeur,*** une intuition fulgurante, qui dépassait l'art délibéré des talents. Ici, c'est tout le contraire. La réflexion, le métier, le sens critique vont plus loin que les élans de l'inspiration; ils scrutent plus avant le cœur humain; et surtout le mécanisme de la création littéraire étant connu avec précision, l'écrivain n'est pas dupe de l'imagination, il crée en pleine conscience. Cette supériorité résulte d'une analyse méthodique, qui élimine les imperfections. Toutefois, dans l'alchimie littéraire, la concentration est toujours relative, comme le reconnaît la prudente réserve : « ***en tant que...*** ». Aussi, en définitive, ce jugement laisse dans l'incertitude, chaque affirmation étant aussitôt atténuée. La supériorité des ***littératures de décadence*** ne serait-elle qu'un ingénieux paradoxe ?

DISCUSSION. — L'Histoire littéraire offre-t-elle des exemples de **littératures de décadence** conformes à la définition de Paul Valéry ?

1. Dans l'Antiquité. — Après l'éclat extraordinaire des arts et des lettres à Athènes, c'est Alexandrie qui devient le centre intellectuel du monde antique. Alors qu'Homère mendie son pain de cité en cité à travers l'Hellade, la plupart des écrivains alexandrins sont fonctionnaires à la cour des Ptolémées ou à la Bibliothèque. Ce sont des érudits, férus de grammaire et de philologie, tel Aristarque, qui, le premier, établit une édition critique de ***L'Iliade*** et de ***L'Odyssée***. Ou bien, amateurs de mythologie, ils se plaisent à évoquer les légendes les plus obscures, interprétant avec subtilité les symboles les plus étranges, tels les poètes épiques Callimaque et Appollonios de Rhodes ou le poète didactique Aratos. Autant qu'on puisse dire, ces écrivains sont plus savants que leurs devanciers. Mais qu'en reste-t-il ? Des fragments, qui n'incitent guère à regretter les œuvres complètes, à l'exception des ***Bucoliques*** de Théocrite, dans la mesure où elles dépassent les doctrines de l'école pour peindre la vie réelle.

2. Les temps modernes. — Le jugement de Valéry fait penser au XVIIIe siècle, se nourrissant de la substance littéraire du XVIIe siècle. Quel homme plus ***savant, plus ingénieux et même plus profond*** que Voltaire ? Son intelligence aiguë saisit d'un coup d'œil les réussites et les échecs des Classiques. Il démonte aussi aisément les ressorts du comique de Molière que du tragique de Racine. Aujourd'hui encore, les chapitres du ***Siècle de Louis XIV*** consacrés aux Lettres et aux Arts sont considérés comme un modèle de perspicacité et de goût. Non seulement il a ***retenu, classé, concentré*** le meilleur de Corneille et de Racine, mais il lui a ajouté Shakespeare. Or, quel est le résultat d'une culture si vaste et d'une expérience si prolongée de la scène ? Quelques rares tragédies, comme ***Zaïre, Tancrède*** et ***Mérope***, reprises à de longs intervalles, plutôt par respect de la tradition que par intérêt véritable. Si le XVIIIe siècle survit, ce n'est pas parce qu'il a imité le XVIIe, mais parce qu'il a innové dans le domaine de la prose philosophique.

3. De nos jours. — On a maintes fois reproché aux Romantiques les excès de leur sensibilité et de leur imagination. Valéry lui-même les accuse d'être beaucoup moins intelligents et instruits que les écrivains du siècle précédent. L'enflure, le verbalisme, une psychologie superficielle et un art rudimentaire, telles sont les critiques les plus fréquentes de leurs successeurs. Ceux-ci, tel Leconte de Lisle, veulent réconcilier l'art et la science, remplacer

la couleur locale, brillante, mais naïve, par des documents sérieux, fonder le rythme sur une connaissance précise du nombre. Plus exigeants encore que les Parnassiens, les Symbolistes conçoivent la poésie comme une musique verbale, où tout est combiné pour passer de l'apparence à la réalité substantielle, grâce aux symboles. L'art romantique sert ici de repoussoir; toutes ses caractéristiques ont été dénombrées, afin de les proscrire. Hugo, dans toutes ses œuvres, théâtre, roman, poésie, s'adressait à la foule, qu'il voulait guider vers le progrès en lui donnant quelques mots d'ordre simples et grandioses. Mallarmé a d'abord à résoudre le drame intérieur de la perfection. Plus sévère envers lui-même que les critiques, il trouve toujours ses poèmes trop faciles et trop charnels. De désincarnation en désincarnation, il obtient la minérale ***Hérodiade,*** au-delà de laquelle il n'y a plus que la page blanche. Mais pour partager le mystère d'un art si raffiné, une initiation est nécessaire; encore est-elle limitée à quelques élus. Les mêmes remarques s'appliquent à ***La Jeune Parque*** et à un certain nombre des pièces de ***Charmes*** : la pensée profonde, l'art ingénieux de Valéry s'enveloppent d'hermétisme et font parfois retentir les lointains échos du pessimisme de Vigny et de la préciosité mallarméenne. Mais est-ce là le meilleur Valéry ?

COMMENTAIRE. — Au cours des siècles, les génies créateurs et les esprits critiques ont souvent alterné. Les époques les plus fécondes ne sont pas toujours les plus savantes, ni les plus respectueuses du passé. La génération de Louis XIV était moins érudite que celle de Charles IX, ce qui ne l'a pas empêchée de moissonner les chefs-d'œuvre. Corneille était moins savant et moins ingénieux que Voltaire, qui dans son ***Commentaire*** a relevé de multiples fautes contre la langue. Hugo, pour reprendre le mot de Valéry, n'était pas un ***prince,*** mais un ***milliardaire,*** et cependant sa durée égale sa fécondité. Certes, l'inspiration n'est pas uniquement un don d'Apollon, qui emporte le poète dans un délire. La création littéraire et artistique exige, au cours de la mise en œuvre du savoir, de l'expérience et du sens critique. Il n'y a pas de chef-d'œuvre improvisé. Mais il n'y a pas non plus de chef-d'œuvre sans émotion préalable, sans dépassement du Moi superficiel. Les ***littératures de décadence*** ont trop confiance dans les ***Arts poétiques*** et dans les systèmes abstraits; ils assimilent trop la science et les arts, oubliant que le domaine de l'une est le relatif, l'absolu celui des autres. Il manque à ces esprits trop difficiles et trop meublés une qualité irremplaçable : la naïveté. Le monde recommence avec chaque nouvel artiste, qui découvre ce qu'aucun n'a vu avant lui. Au contraire, les époques de décadence se fient aux yeux des autres et reproduisent une fausse naïveté, imitant les peuples primitifs d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique, comme si l'indigence des moyens pouvait compenser l'excès d'intellectualisme. Ainsi, dans les périodes de décadence, tout est faux, même la simplicité apparente, tandis que dans les périodes classiques les artistes trouvent à la fois la vérité de leur temps et celle de toujours.

CONCLUSION. — L'ambiguïté du jugement de Valéry vient de ce qu'il appartient lui-même à une école dite ***« décadente »,*** dont il connaît aussi bien les lacunes que les ressources. Tout en protestant contre ce que le terme a d'injurieux, il éprouve de la nostalgie pour les époques, où l'esprit de système n'étouffait pas encore l'élan créateur. Car il sait qu'une ***« littérature dont on aperçoit le système est perdue. On s'intéresse au système, et l'œuvre n'a plus le prix que d'un exemple de grammaire. »***

La poésie définie par Voltaire et Lamartine.

★ Voltaire (*Lettres philosophiques*, remarque LVII) déclare que la poésie est : « *l'éloquence harmonieuse* ». Lamartine, de son côté, pense que la poésie ne sera plus : « *un jeu de l'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle, mais l'écho profond, réel, sincère des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme* » (1834).

A l'aide d'exemples précis, vous expliquerez, discuterez et commenterez ces deux conceptions de la poésie.

COMPRENDRE LE SUJET. — A première vue, ces deux définitions semblent opposées, Voltaire paraissant s'attacher surtout à la forme, et Lamartine au fond. Mais pour en discerner exactement la portée, il est utile de replacer ces extraits dans leur contexte et dans leur temps : un siècle les sépare; comment les conceptions et le goût n'auraient-ils pas évolué ?

La définition de Voltaire. — La dernière *Lettre philosophique* (1734), est une critique systématique des *Pensées* de Pascal. Tout d'abord, une opposition de principe : Pascal « *dit éloquemment des injures au genre humain* ». Mais Voltaire n'en veut pas seulement au jansénisme de Pascal, il critique avec autant de vivacité une partie de la « rhétorique ». Reprenant la pensée : « *Comme on dit beauté poétique, on devrait dire aussi beauté géométrique et beauté médicinale. Cependant, on ne le dit point; et la raison en est qu'on sait bien quel est l'objet de la géométrie, et quel est l'objet de la médecine, mais on ne sait pas en quoi consiste l'agrément qui est l'objet de la poésie,* etc. », il la commente en ces termes :

« *Cela est très faux : on ne doit pas dire beauté géométrique ni beauté médicinale, parce qu'un théorème et une purgation n'affectent point les sens agréablement, et qu'on ne donne le nom de beauté qu'aux choses qui charment les sens, comme la musique, la peinture, l'éloquence, la poésie, l'architecture régulière, etc. La raison qu'apporte M. Pascal est tout aussi fausse. On sait très bien en quoi consiste l'objet de la poésie; il consiste à peindre avec force, netteté, délicatesse et harmonie; la poésie est l'éloquence harmonieuse...* » De cette confrontation, il résulte que le but de la poésie n'est pas essentiellement de satisfaire la raison, exigence qui serait conforme à l'esprit philosophique, mais les sens, c'est-à-dire l'oreille; l'adjectif *harmonieux* se trouve donc déjà préparé. D'autre part, l'énumération des qualités requises, *force, netteté, délicatesse et harmonie,* permet de donner un corps à la définition abstraite : *l'éloquence harmonieuse.*

Seuls les termes *délicatesse* et *harmonie* demandent quelque explication. Le premier, de nos jours, est presque péjoratif : on l'assimile souvent à *faiblesse*

Ce n'est assurément pas le sens que lui donne Voltaire, puisqu'il le rapproche de ***force, netteté.*** La ***délicatesse*** est l'art de choisir avec finesse et goût, la légèreté du pinceau, qui trouve la nuance. Quant à l'harmonie, elle doit s'entendre à la fois comme l'équilibre des masses et des formes dans les arts plastiques, et comme la musicalité, l'euphonie en musique et en poésie. Les premières de ces qualités peuvent s'appliquer aussi bien à la prose qu'à la poésie, les secondes concernent particulièrement la poésie et la distinguent de la prose.

Cette définition est-elle une simple remarque fortuite destinée a combattre Pascal, ou bien est-ce une conviction profonde de Voltaire ? D'autres passages nous permettront d'en juger

Une des conséquences de la querelle ***des Anciens et des Modernes*** est, au début du XVIIIe siècle, une désaffection pour la poésie, considérée comme un simple divertissement très inférieur aux spéculations de la raison. La plupart des ***Modernes*** accablent la poésie au nom de la philosophie, lui reprochant de sacrifier la pensée aux contraintes du rythme et de la rime. La prose, outil efficace et arme pratique, est un serviteur docile, tandis que la poésie, capricieuse, chargée d'ornements, préfère les délices de l'imagination aux strictes beautés de la vérité. Fontenelle, soit dans ***L'Histoire des Oracles,*** soit dans son discours sur ***la poésie en général,*** soit dans ses ***Réflexions sur la poétique,*** critique la poésie dont l'objet est trop restreint, et qui sacrifie trop à l'enthousiasme et se perd dans les entraves de la prosodie.

« ... ***Au-dessus des images, ou les plus nobles, ou les plus vives, qui puissent représenter les sentiments et les passions, sont encore d'autres images plus spirituelles, placées dans une région où l'esprit humain ne s'élance qu'avec peine : ce sont les images de l'ordre général de l'Univers, de l'Espace, du Temps, des Esprits, de la Divinité : elles sont métaphysiques... La grande difficulté est que ces images ont une langue barbare dont la poésie ne pourrait se servir sans offenser trop l'oreille, sa souveraine maîtresse, et maîtresse délicate... Les Philosophes anciens étaient plus poètes que philosophes... Quand les poètes modernes seraient plus philosophes que poètes, on pourrait dire que chacun a son tour...*** » ***(Sur la poésie en général.)*** La rime, qui avait suscité la réprobation de Fénelon ***(Lettre à l'Académie),*** est condamnée comme un artifice superflu : « ***On sait assez ce qui fait la beauté naturelle du discours, c'est la justesse et la vivacité des pensées, l'heureux choix des expressions... A tout cela, l'art de la poésie ajoute, sans aucune nécessité, sans aucun besoin pris dans la chose, les rimes et les mesures.*** » ***(Réflexions sur la poétique.)***

Lamotte-Houdar, le fougueux adversaire d'Homère, n'est pas en reste de critiques. S'il n'avait pas hésité à réduire de moitié ***L'Iliade*** et ***L'Odyssée,*** pourquoi aurait-il craint de mettre en prose la première scène de ***Mithridate,*** et de préférer cette version aux vers de Racine ? A plus forte raison, et en courant moins de risques, avait-il transposé aussi en prose ***L'Ode en faveur des vers*** (1729) de La Faye. L'enthousiasme, pris dans son sens étymologique d'inspiration divine, est proscrit ou contrôlé par la raison : « ***Enthousiasme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours guidé par la raison, et que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre.*** » ***(Sur la poésie en général.)*** Ainsi, dans la création poétique, l'enthousiasme n'est qu'une impulsion passagère que le sens critique de l'écrivain doit freiner ou examiner avec sévérité. La rime est non seulement superflue, mais nuisible : « ***La rime et la mesure sont***

toujours des entraves pour la justesse. » (L'Ode de M. de La Faye.) La conclusion de tous ces griefs, c'est que les poètes, au lieu d'être les « *interprètes des dieux et de leurs volontés* », comme le proclamait Ronsard, sont des parasites de la société. Le bibliothécaire, qui guide le Persan de Montesquieu, dédaigne « *ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens, et d'accabler la raison sous les agréments.* » *(Lettres persanes,* 137.*)* La poésie, particulièrement la poésie lyrique, n'est qu'une « *harmonieuse extravagance* » *(Ibid.)*

Que répondent les défenseurs de la poésie ? Remarquons d'abord qu'ils partent, eux aussi, de la poésie classique et se réfèrent à *L'Art poétique* de Boileau. Aussi n'admettent-ils pas qu'il y ait opposition entre le fond et la forme, entre la raison et l'harmonie :

Que toujours le bons sens s'accorde avec la rime...
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.

Ces conseils de Boileau sont repris par Voltaire, presque dans les mêmes termes. A aucun prix il n'entend dissocier le sens du vers de sa forme, et il a pleinement conscience que le rythme et la rime introduisent un charme que ne possède pas la prose. La prosodie est peut-être un luxe, mais ce luxe n'est pas inutile :

« *La poésie est la musique de l'âme, et surtout des âmes grandes et sensibles. Un mérite de la poésie, dont bien des gens ne se doutent pas, c'est qu'elle dit plus que la prose, et en moins de paroles que la prose.* »

(Dictionnaire philosophique, article *Poètes.)*

Cette musique si expressive n'a d'ailleurs de valeur que parce qu'elle est conforme à la raison : « *Je n'estime la poésie qu'autant qu'elle est l'ornement de la raison* », écrit-il à Desforges-Maillard (1735). Aussi est-il d'accord avec Lamotte pour exiger de l'enthousiasme qu'il soit raisonnable :

« *L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes...* »

(Dictionnaire philosophique, article *enthousiasme.)*

L'enthousiasme doit se discipliner dans l'ordonnance de l'œuvre, ne pas s'échapper en digressions, qui brisent le mouvement d'ensemble, et éviter ces élans tumultueux qui transforment la langue des dieux en celle des fous : « *Le génie de notre langue est la clarté et l'élégance; nous ne permettons nulle licence à notre poésie, qui doit marcher, comme notre prose, dans l'ordre précis de nos idées.* » (Préface à l'édition d'*Œdipe* de 1730.) Sans aucun doute, la valeur de la poésie ne réside pas uniquement dans la recherche de la rime, ni dans l'application des règles prosodiques. En qualité d'auteur dramatique, Voltaire a protesté contre des lois tyranniques et réclamé une certaine licence. Il distingue aussi le véritable poète du versificateur, qui vise seulement à la virtuosité formelle : « *M. de Lamotte compare nos poètes, c'est-à-dire nos Corneilles, nos Racines, nos Despréaux, à des faiseurs d'acrostiches, et à un charlatan qui fait passer des grains de millet par le trou d'une aiguille, et ajoute que toutes ces puérilités n'ont d'autre mérite que celui de la difficulté surmontée. J'avoue que les mauvais vers sont à peu*

près dans ce cas. Ils ne diffèrent de la mauvaise prose que par la rime, et la rime seule ne fait ni le mérite du poète, ni le plaisir du lecteur. Ce ne sont point seulement des dactyles et des spondées qui plaisent dans Virgile et dans Homère. Ce qui enchante toute la terre, c'est l'harmonie chantante qui naît de cette mesure difficile... » *(Ibid.)*

L'opinion de Voltaire est partagée par Vauvenargues. Le grand poète est nécessairement un grand penseur en même temps qu'un artiste habile. La poésie est donc utile, puisqu'elle contribue à mieux faire connaître le cœur humain : « *Tout génie qui fait concevoir plus vivement les choses humaines, comme on ne peut pas le refuser à la poésie, doit porter partout plus de lumière...* » *(Sur la poésie et l'éloquence.)* D'Alembert, que l'on pourrait croire moins soucieux de poésie que de mathématiques, abonde dans le même sens et concède que la poésie a son rôle dans la vie de l'esprit : « *Notre siècle,* écrit-il, *ne reconnaît plus pour bon en vers que ce qu'il trouverait excellent en prose..., quand on prend la peine de lire des vers, on cherche et on espère un plaisir de plus que si on lisait de la prose.* » *(Réflexions sur la poésie.)*

Dans l'*Encyclopédie* (article Goût), ce philosophe proteste même contre l'abus de la Philosophie, qui envahit des domaines étrangers à ses fonctions. La poésie parle à la raison, mais il ne faut pas oublier que « *les vers sont une espèce de chant* ».

Enfin, les modèles choisis par Voltaire confirment ses vues théoriques. La perfection de la poésie, selon lui, a été atteinte au XVIIe siècle dans tous les genres : « *Je me regarderai comme un barbare, comme un esprit faux et bas, sans culture, sans goût, quand je pourrai oublier la force majestueuse des belles scènes de Corneille, l'inimitable Racine, les belles épîtres de Boileau, et son Art poétique; le nombre des fables charmantes de La Fontaine, quelques opéras de Quinault..., et surtout ce génie à la fois comique et philosophe... Molière.* » Et, parmi tous ces génies, c'est à Racine que vont ses préférences en tant que poète. L'art de Racine, « *cette sagesse toujours éloquente, toujours maîtresse du cœur, qui ne lui fait dire que ce qu'il faut, et de la manière dont il le faut* », le plonge dans le ravissement.

Il est maintenant possible de comprendre exactement la définition proposée. Cette « *éloquence harmonieuse* » ne consiste pas en périodes oratoires versifiées, ni en discours pompeux, fleuris d'ornements inutiles au sens, ni en subtilités, où se complaît le faux bel esprit, mais dans la connaissance du cœur humain exprimée par une forme aussi simple et fluide que possible. La poésie peut être l'interprète de la raison, mais doit rester un chant qui charme l'oreille et le cœur : « *La vraie poésie, c'est-à-dire celle qui est naturelle et harmonieuse, celle qui parle au cœur autant qu'à l'esprit* », n'est donc pas la parente pauvre de la prose, même au siècle des « *Philosophes* ».

La définition de Lamartine. — Cette définition fait partie de l'étude intitulée *Les Destinées de la poésie.* Publiée en 1834, celle-ci sera reprise comme seconde préface de l'édition de 1849 des *Méditations.* La première édition (1820) ne comportait qu'un *Avis des éditeurs* très court et justifiant le titre : « *Le nom de Méditations... en indique parfaitement la nature et le caractère; ce sont en effet les épanchements tendres et mélancoliques des sentiments et des pensées d'une âme qui s'abandonne à ses vagues inspirations.* »

Dans la première preface de 1849, Lamartine, faisant un retour sur le passé, explique le succès foudroyant de son premier recueil par sa rupture avec la tradition poétique du XVIIIe siècle et par la sincérité de son inspiration amoureuse. Il rappelle ses lectures favorites et les poèmes légers qu'il écrivait avant la rencontre d'Elvire, exercices où l'esprit comptait plus que le cœur : « ***L'imagination, toujours très sobre d'élans et alors très desséchée par le matérialisme de la littérature impériale, ne concevait rien de plus idéal que ces petits vers corrects et harmonieux de Parny, exprimant à petites doses les fumées d'un verre de vin de Champagne, les agaceries, les frissons, les ivresses froides, les ruptures, les réconciliations, les langueurs d'un amour de bonne compagnie qui changeait de nom à chaque livre.*** » Mais le jeune homme frivole et inconstant est transformé par la passion. Guidé par sa « Béatrice », il découvre en même temps que l'amour la véritable poésie dans la sincérité de sa douleur : « ***Je n'imitais plus personne, je m'exprimais moi-même pour moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur, qui se berçait de ses propres sanglots... Je n'étais pas devenu plus poète, j'étais devenu plus sensible, plus sérieux et plus vrai... Le public entendit une âme sans la voir, et vit un homme au lieu d'un livre. Depuis Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, c'était le poète qu'il attendait...*** » On ne saurait caractériser plus exactement la rénovation du sentiment lyrique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais aussi l'absence d'un grand poète, les œuvres de Chénier n'étant connues du grand public qu'en 1819. La suite de la préface expose la transformation du poète en homme d'action et justifie le rôle politique de Lamartine de 1830 à 1848. La vie exige autre chose que des soupirs : « ***Chanter n'est pas vivre : c'est se délasser ou se consoler par sa propre voix.*** » La poésie convient au jeune homme qui aime ou au vieillard qui prie. Dans l'intervalle, l'homme agit. C'était, tout en constatant le succès des ***Méditations,*** en limiter la portée.

En 1834, le choix entre la rêverie poétique et l'action politique n'est pas encore aussi net, mais il s'amorce. L'étude commence par une éloquente condamnation du matérialisme scientifique, qui, né au siècle des « Philosophes », était devenu l'auxiliaire du premier Empire, régime détesté par Lamartine : « ***Amour, philosophie, religion, enthousiasme, liberté, poésie; néant que tout cela ! Calcul et force, chiffre et sabre, tout est là ! Nous ne croyons que ce qui se prouve, nous ne sentons que ce qui se touche; la poésie est morte avec le spiritualisme dont elle était née...*** » Et comme s'il prévoyait l'hégémonie future des mathématiques, le poète évoque avec horreur ce bas utilitarisme de la pensée, qui refuse tout autre mode de connaissance : « ***C'était une ligue universelle des études mathématiques contre la pensée et la poésie. Le chiffre seul était permis, honoré, protégé, payé...*** » Il restait cependant quelques esprits supérieurs pour entretenir le culte de la pensée libre, Mme de Staël, « ***génie mâle dans un corps de femme*** »; M. de Chateaubriand, « ***mémoire harmonieuse et enchantée d'un passé dont nous foulions les cendres*** ». Grâce à eux, aux lectures d'Homère, de Virgile, du Tasse, de Milton, de Rousseau, de Gœthe, et surtout de la Bible, d'Ossian, et de ***Paul et Virginie,*** Lamartine échappe à la contagion matérialiste et découvre dans la poésie la langue idéale pour des enthousiasmes inconnus. Qu'est-ce donc que la poésie ?

« ***C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, de ce que la nature visible a de plus magni-***

fique dans les images et de plus mélodieux dans les sons ! C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière; et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité tout entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille ! Voilà pourquoi cette langue, quand elle est bien parlée, foudroie l'homme comme la foudre et l'anéantit de conviction intérieure et d'évidence irréfléchie... » Cette ample définition associe étroitement la poésie à l'homme et étend son domaine à toutes les activités. ***Intime,*** elle chante ses tourments secrets, ses sentiments les plus personnels. Déjà Hugo, dans la préface des ***Odes*** (1822), avait caractérisé le renouveau poétique par cet aspect intimiste : « ***La poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.*** » Mais étant aussi ***pensée,*** elle dépasse l'expression de la passion et s'élève au monde des idées, l'homme par sa pensée étant un reflet de Dieu. Loin d'être inférieure sur ce point à la prose, elle est beaucoup plus ***complète*** que celle-ci puisqu'elle met en œuvre toutes les facultés et tous les sens en même temps, instruisant l'homme des vérités les plus hautes et le charmant par la perfection de son art. Illustrant sa définition par des souvenirs personnels, Lamartine évoque des épisodes de son voyage en Orient, ses méditations à Jérusalem, la prière de l'évêque arabe devant les ruines de Balbek, la majesté des cèdres du Liban.

Mais cette renaissance de la poésie est-elle durable ? Le caractère de la poésie ne doit-il pas évoluer avec les mœurs ? Peut-on revenir à cette naïveté des anciens temps, que l'on n'aperçoit plus que dans les vestiges des temples ou dans les chants des peuples primitifs ? La poésie ne sera plus ***lyrique,*** car elle n'a plus assez de ***jeunesse,*** elle ne sera pas non plus ***épique,*** car l'homme ne croit plus au ***merveilleux.*** Et comment pourrait-elle être ***dramatique,*** puisque le drame se joue tous les jours dans la vie ? La nouvelle poésie, délaissant ces genres dépassés, sera « ***de la raison chantée*** ». Le vœu du philosophe Fontenelle serait-il donc exaucé par le poète romantique et verrait-on la métaphysique remplacer le lyrisme du cœur ? La suite montre que cette ***raison*** est bien différente de celle du XVIIIe siècle. Alors que la foi et la raison paraissaient inconciliables aux disciples des ***Libertins,*** et que le raisonnement conduisait au doute, la ***raison*** du poète lui révèle une mission. Son aspect même change : le scepticisme se développant dans la société mondaine se divertissait en pointes spirituelles, et la poésie devenait badinage de salon. La poésie de l'avenir, consciente de sa puissance et de ses responsabilités, sera au contraire grave et profonde. Lamartine, qui a commencé lui-même par le « jeu de l'esprit » et en a été détourné par la passion, n'ignore pas les agréments de cette poésie légère, qui rappelle une société évanouie. Mais après la Révolution de 1789, les bouleversements de l'Empire, la Révolution de 1830, le poète peut-il vivre encore dans un boudoir suranné ? Les problèmes de la vie sociale le sollicitent de tous côtés :

Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle
S'il n'a l'âme et la lyre et la voix de Néron...

avait-il déjà répondu aux critiques l'accusant de mettre sa muse au service de la politique. Le progrès l'emporte, mais dans une direction opposée à celle des Philosophes. Toute vie est mouvement; le poète, au lieu de se retourner vers le passé, doit regarder l'avenir :

Marchez ! l'humanité ne vit pas d'une idée !
Elle éteint chaque soir celle qui l'a guidée.
Comme ces morts vêtus de leur parure immonde,
Elle en allume une autre à l'immortel flambeau...

(*Les Révolutions,* 1831.)

Cette poésie de l'avenir, ne s'adressant plus à une élite de l'esprit, mais à tous les hommes de bonne volonté, sera moins préoccupée de prosodie que de pensée. Confiante dans la Providence pour le futur, et juge du présent, elle appellera l'homme sans cesse en avant, « *en lui montrant du doigt des utopies, des républiques imaginaires, des cités de Dieu...* » *Populaire,* la poésie n'excitera pas les mauvaises passions de la foule, mais la fera participer aux « *sentiments exaltés de religion et d'enthousiasme* ». Elle guidera donc l'œuvre de rénovation sociale qui s'amorce, et fera triompher la charité évangélique dans la politique.

Cette ambition sociale, Lamartine la manifeste à la fois par des actes, en combattant le gouvernement de Louis-Philippe par une campagne qui aboutira à la Révolution de 1848 et par des œuvres poétiques qui éclairent cette profession de foi. La *Lettre à Félix Guillemardet* (1837) condamne le lyrisme personnel des *Méditations* et s'apitoie sur les malheurs collectifs de l'humanité. L'épopée, par son ampleur et ses liens avec l'histoire, offre un cadre plus approprié à la poésie sociale que le poème lyrique. Aussi, en dépit de ses réserves précédentes, Lamartine cherche-t-il un sujet épique, mais adapté aux temps modernes, et dégagé du merveilleux ancien. Il le trouve dans *Jocelyn* (1836), qui, venu du journal intime d'un prêtre de village, s'élargit jusqu'à la peinture de « *la destinée de l'homme* ». Une seconde épopée, *La Chute d'un ange* (1838), associe aux visions mystiques les préoccupations humanitaires. L'avenir s'ouvre toujours sur l'espérance que les « *fourmilières humaines* » exhortées par la poésie connaîtront une organisation où « *la charité sera la justice* ».

L'échec de la Révolution de 1848 interrompit le rêve de Lamartine, de Fourier et de Proudhon. Les poètes et les artistes se consolèrent de leurs déceptions en cultivant la beauté pure, indépendante des préoccupations religieuses, philosophiques et politiques. Mais, de son exil, Hugo reprend le flambeau. Alors que Lamartine, usé par les épreuves de la vie, charme sa vieillesse par les tendres souvenirs de *La Vigne et la Maison,* le proscrit accomplit à la lettre cette poésie « utopique » jugeant la société dans *Les Châtiments,* donnant à l'homme le vertige de l'infini dans le VIe livre des *Contemplations,* et faisant espérer un avenir meilleur dans *La Légende des siècles.* La définition de la poésie donnée par Lamartine traduit non seulement les conceptions de celui-ci, mais devance la mission que se donne Hugo. Elle est bien l'écho de toute une génération, dont les chants ne cesseront pas complètement de se faire entendre quand de nouvelles écoles chercheront la poésie dans une voie plus mystérieuse.

Confrontation des définitions de Voltaire et de Lamartine. — Ainsi, en dépit d'évidentes différences de tempérament et d'opinions, Voltaire et Lamartine se rencontrent sur des points importants :

L'un et l'autre sont convaincus que la poésie est nécessaire à l'homme. Le progrès des sciences, les transformations matérielles du monde, ne relè-

guent pas la poésie dans un passé révolu. C'est à la poésie que l'homme confie ses passions et parfois aussi ses pensées les plus hautes. Voltaire reconnaît que la poésie parle au cœur autant qu'à l'esprit; Lamartine lui donne en partage les « ***plus hautes conceptions de l'intelligence*** ». Le domaine de la poésie est donc illimité. Pour sa forme, enfin, les deux écrivains insistent sur l'importance de l'harmonie résultant de la mesure et de la rime, sans que le respect de la prosodie devienne un esclavage : Lamartine préfère la régularité monotone, mais harmonieuse de ***Mérope*** et de ***La Henriade*** aux dyssimétries capricieuses des ***Fables***. Enfin, le destin de leurs œuvres n'est pas sans analogie : les poèmes philosophiques de Voltaire, où la poésie n'était que « ***l'ornement de la raison*** », comme le ***Discours sur l'homme***, le ***Poème sur la loi naturelle*** ou le ***Poème sur le désastre de Lisbonne*** ne connaissent plus guère de lecteurs. Et les épopées de Lamartine, à l'exception d'immortels fragments, ne sont pas mieux partagées. Serait-ce que la métaphysique, rationaliste ou déiste, s'accommode mal avec l'***harmonie*** ?

En revanche, l'épître ***aux Mânes de Monsieur de Genonville***, ou celle ***à Horace***, conservent un charme discret. Les ***Méditations***, ***La Vigne et la Maison***, bien que la jeunesse raille la sensibilité romantique, ne cessent d'émouvoir, peut-être parce que Lamartine possédait naturellement cette ***éloquence harmonieuse***, que désirait Voltaire. Aussi la postérité, qui se trompe rarement, néglige-t-elle dans l'œuvre de Voltaire le poète au bénéfice du prosateur, et chez Lamartine le prosateur en l'honneur du poète. La raison et l'esprit l'ont emporté chez le premier, l'imagination et la sensibilité chez le second.

COMPOSER

INTRODUCTION. — A un siècle d'intervalle, deux écrivains, dont l'un représente le Classicisme sur le déclin, et l'autre le Romantisme à son apogée, Voltaire et Lamartine, donnent des définitions de la poésie qui semblent s'opposer. Aux yeux de Voltaire, la poésie serait une prose supérieure, une « ***éloquence harmonieuse*** », tandis que Lamartine voit en elle l'expression de tout l'être, « ***l'écho... des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme*** ». Nous examinerons d'abord ce que signifient ces définitions pour leur auteur et leur temps, puis nous nous demanderons si elles embrassent tous les aspects de la poésie.

EXPLICATION. — 1. Situation de la définition de Voltaire. — Il se dégage de la réfutation de la ***pensée*** de Pascal que la poésie étant un art se distingue des sciences, qui s'adressent à l'intelligence, ou de la médecine, dont le but est tout pratique, et qu'elle charme les sens : elle est ***harmonieuse***. Mais elle est aussi ***éloquente***, c'est-à-dire qu'elle emprunte à l'art de persuader ses qualités d'ordre et de précision, la « ***force*** » et la « ***netteté*** ». « ***Ornement de la raison*** », son « ***enthousiasme*** » doit être raisonnable et non pas délirant. Mais comme elle est en même temps une « ***musique de l'âme*** », elle dit « ***plus que la prose*** », emportant l'adhésion de l'imagination et de la raison.

Cette définition est une réponse aux adversaires de la poésie, Lamotte-Houdar, Fontenelle et Montesquieu, qui reprochaient à la poésie d'en dire moins que la prose et de le dire moins exactement. L' « ***éloquence harmonieuse*** » est une réplique à « ***l'harmonieuse extravagance*** » des ***Lettres persanes***.

Conforme à la doctrine de Malherbe et de Boileau, elle se fonde sur l'exemple même des chefs-d'œuvre classiques, qui associent la connaissance du cœur humain au culte de la beauté formelle. La poésie de Racine, par la profondeur du sens et la musique du vers, est le modèle de l' « ***éloquence harmonieuse*** ». A juste titre, Voltaire distingue le versificateur esclave de la prosodie et le bel esprit expert en artifices du véritable poète : « ***La vraie poésie, c'est-à-dire celle qui est naturelle et harmonieuse, celle qui parle au cœur autant qu'à l'esprit*** » dépasse les contraintes, dont elle n'use que pour atteindre la beauté.

2. Situation de la définition de Lamartine. — Au moment où Lamartine écrit son manifeste *Les destinées de la poésie,* la poésie a repris l'avantage sur la prose, la sensibilité sur la raison. Le rationalisme matérialiste du XVIIIe siècle a été répudié par la génération de 1820. Les poésies d'André Chénier (1819) et les ***Méditations*** de Lamartine ont ouvert la voie à la « ***naïveté*** », au lyrisme du cœur tourmenté par le mal du siècle. Mais, après 1830, Lamartine lui-même juge égoïste et étroite cette conception. Tout en restant intime et personnelle, la poésie doit exprimer les problèmes universels de l'homme. Elle ne sera donc pas « ***légère et superficielle*** » comme la poésie des salons du XVIIIe siècle; elle ira au-delà de l' « ***éloquence harmonieuse*** », trop subordonnée à la logique pour exprimer les mystères de l'âme, mais ne se contentant pas de chanter la passion, elle abordera courageusement les problèmes métaphysiques et leur répercussion sur la vie politique et sociale. Au lieu d'être la consolatrice d'un seul, elle sera l'éducatrice de tous. Finalement, ce sera donc la raison qui l'emportera, mais une ***raison chantée*** qui guidera le public vers les problèmes essentiels de la condition humaine.

3. Conclusion. — A s'en tenir aux définitions théoriques, le désaccord s'atténuerait, les deux poètes trouvant dans la poésie l'expression de la dualité humaine : le ***Philosophe*** fait des sacrifices au sentiment, le ***Lyrique*** passionné à la raison. Mais ces concessions de principes empêchent-elles une divergence profonde des œuvres ? C'est ce que l'examen rapide de celles-ci permettra d'établir.

DISCUSSION. — **1.** Comment Voltaire réalise-t-il l' « ***éloquence harmonieuse*** » ? Dès le collège de Clermont, Voltaire se distingue par sa facilité à versifier et par son goût. D'emblée, il passe maître dans l'épître mi-prose mi-vers, dont La Fontaine et Saint-Evremond avaient donné des modèles. La clarté, l'aisance, l'harmonie, parfois une sensibilité discrète, plaisent encore dans les poèmes, ***aux Mânes de Monsieur de Genonville,*** sur ***La Mort de Mademoiselle Lecouvreur, l'auteur arrivant sur sa terre,*** et dans les ***Regrets*** dédiés à son ami Cideville :

Si vous voulez que j'aime encore,
Rendez-moi l'âge des amours...

Cette Muse légère et constante, qui accompagne Voltaire jusqu'à la mort, reflète le goût du temps pour la conversation et la correspondance. De l'amabilité et de la galanterie, elle passe vite à la satire. On sait assez que Fréron et Le Franc de Pompignan en furent les victimes.

Mais Voltaire va au-delà de ce badinage. Il ose entreprendre une épopée, tout en se rendant compte des difficultés que présente ce genre poétique au XVIIIe siècle : « ***De toutes les nations polies, la nôtre est la moins poétique,***

avoue-t-il dans *l'essai sur la poésie épique. Les ouvrages en vers qui sont le plus à la mode en France sont les pièces de théâtre : ces pièces doivent être écrites dans un style naturel, qui approche assez de la conversation. Despréaux n'a jamais traité que des sujets didactiques, qui demandent de la simplicité : on sait que l'exactitude et l'élégance font le mérite de ses vers, comme ceux de Racine... Ces exemples ont en partie accoutumé la poésie française à une marche trop uniforme; l'esprit géométrique, qui de nos jours s'est emparé des belles-lettres, a encore été un nouveau frein pour la poésie... Notre nation est... la plus sage, la plume à la main. La méthode est la qualité dominante de nos écrivains..* » Mais après avoir montré tant de clairvoyance dans l'exposé de ce courant antipoétique, Voltaire, au lieu de s'insurger contre cette *sagesse* et de s'inspirer des génies primitifs, dont il sent confusément la force, se conforme au goût « *sage et exact* » de son temps, parce qu'il est aussi le sien : le héros de *La Henriade* est véritable, les guerres réelles, la fiction est bannie, encore que les allégories de la Discorde, de la Politique et du Fanatisme y jouent un rôle déterminant, et qu'Henri IV, tel Enée aux Enfers, puisse en rêve, sous la conduite de saint Louis, passer en revue tous les héros du passé et du futur. L'épopée plut par son ampleur et par sa *sagesse* agrémentée de tous les ornements hérités de Virgile. On eût fort étonné Voltaire et ses contemporains si on leur avait prédit qu'un siècle plus tard le génie épique ressusciterait dans *La Chanson de Roland,* toute remplie de merveilleux et ignorante des dangereuses ressources de l' « *éloquence harmonieuse* ».

Les tentatives de poésie scientifique sur la *philosophie de Newton,* le *Discours en vers sur l'homme,* le *poème sur la loi naturelle,* celui *sur le désastre de Lisbonne,* dans leur ensemble, présentent les mêmes qualités d'ordre, de clarté, d'aisance, parfois de mouvement, mais s'adressent plus à l'esprit qu'au cœur. Comparées aux autres poètes scientifiques de son temps, les œuvres de Voltaire leur sont souvent supérieures par la composition et le naturel, qui évite les boursouflures d'un enthousiasme feint. Cependant, la nature même des sujets, en dépit de l'exemple de Lucrèce et de Virgile, les menaçait d'échec, dès que la Philosophie rationaliste cesserait de régner. Les fragments de l'*Hermès* ne prouvent pas que Chénier l'eût emporté sur Voltaire dans ce domaine. L'*Encyclopédie* n'a pas encore trouvé son poète.

Ainsi l' « *éloquence harmonieuse* » n'a pas tenu ses promesses. Voltaire a compris tout ce qui manquait à la poésie de son temps et entrevu ce qu'elle aurait dû être, mais son inspiration est demeurée inférieure à son sens critique. Le renouveau poétique se fera sans lui, et même contre lui.

2. L'« *écho profond, réel, sincère* » de Lamartine. — La « *Philosophie* » en prose ou en vers n'ayant pas apporté le bonheur aux hommes, tous les cadres traditionnels ayant été ébranlés ou brisés par la Révolution et l'Empire, la jeunesse se détourne de préceptes, qui ont fait faillite et cherche à exprimer ses rêves et ses désillusions dans une poésie plus sentimentale que rationnelle. Mais les poètes ne brisent pas brutalement avec les thèmes et les formes de leurs devanciers. Même dans les *Méditations,* Lamartine se souvient de Delille *(L'Automne),* de Thomas *(Le Lac),* qui, avant lui, avaient chanté la mélancolie des feuilles flétries et l'angoisse devant la fuite du temps. Qu'apporte-t-il de nouveau au lyrisme ? Moins des images et des rythmes qu'une sincérité frémissante et une atmosphère exaltée, qui baigne tout un recueil, et non plus quelques strophes. Toute la poésie dispersée en trop

de poèmes inégaux ou cherchant son expression dans la prose exaltée de Rousseau, de Mme de Staël ou de Chateaubriand découvre enfin un organe capable de traduire les « *mystérieuses impressions de l'âme* », une âme qui reconnaît les droits de la passion, de la religion et de la nature. Depuis longtemps l'accord entre le cœur et l'art n'avait pas été aussi complet; aussi cette poésie, née d'une souffrance individuelle, touche-t-elle tout le public, en s'adressant à chacun en particulier. Le duel éternel de l'Amour et de la Mort, l'isolement du cœur solitaire ne craignent plus le sourire ironique des sceptiques ou les consolations froides de la Philosophie. L'amertume d'Antiochus privé de Bérénice : « ***Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui !*** » trouve chez l'amant d'Elvire sa forme la plus générale et la plus mélodieuse : « « ***Un seul être vous manque et tout est dépeuplé !*** »

Mais cette sincérité, suscitant à son tour des imitations, devenait rhétorique. Le poète ne pouvait éternellement répéter ses regrets. On ne recommence pas impunément les ***Méditations.*** Comme le poète du XVIIIe siècle, il va participer aux rêves de son temps. Il reprendra même son idéal de progrès, de liberté et d'humanité, mais il en fait une foi au lieu d'un raisonnement. L' « **éloquence** » de cette poésie est spiritualiste et émue. Parfois même, les « ***plus hautes conceptions de l'intelligence*** » comme le Platonisme de ***La Mort de Socrate*** ou le Christianisme social de ***Jocelyn*** se diluent en effusions. Toutefois, elles atteignent aussi cette ampleur grandiose, qui fit défaut aux poètes philosophes. Alors que les découvertes de Newton, Képler, Toricelli, n'inspirent que des platitudes, même à Chénier, Lamartine dans son imagination peint les tribulations de l'humanité en marche jusqu'au jour du jugement, terrifiante apocalypse :

Les globes calcinés volent en étincelles,
Les étoiles des nuits éteignent leurs prunelles,
La comète s'échappe et brise ses essieux;
Elle lance en éclats la machine céleste,
Et de mille univers, en un souffle, il ne reste
Qu'un charbon fumant dans les cieux !

(Les Révolutions.)

3. Conclusion. — La poésie sociale ou « ***utilitaire*** » et l'inspiration métaphysique, plus fécondes que la raison, inventent un nouveau merveilleux, auquel Hugo donnera tout son essor dans les gigantesques fresques des ***Contemplations*** et de ***La Légende des siècles.*** La coupure entre les élaborations de la poésie voltairienne et les visions prophétiques est complète; la symphonie romantique couvre de ses ouragans la grêle mélodie classique.

COMMENTAIRE. — Si Lamartine, plus encore par son exemple que par sa doctrine, entraîne dans son double sillage du lyrisme intime et du lyrisme social tout un flot de poésie, de nouveaux courants ne cessent de traverser le fleuve initial. Paul Valéry, étudiant la situation de Baudelaire dans l'évolution poétique du XIXe siècle, remarque que le triomphe du Romantisme suscite aussitôt contre lui des réactions contradictoires : « ***Gautier déjà proteste et réagit contre le relâchement des conditions de la forme, contre l'indigence ou l'impropriété du langage. Bientôt, les efforts divers de Sainte-Beuve, de Flaubert, de Leconte de Lisle, s'opposeront à la facilité passionnée, à l'inconsistance du style, aux débordements de niaiserie ou de bizarrerie... Parnas-***

siens et réalistes consentiront à perdre en intensité apparente, en abondance, en mouvement oratoire, ce qu'ils gagneront en profondeur, en vérité, en qualité technique et intellectuelle. » Les jeunes poètes reprochent aux œuvres romantiques leur éloquence passionnée et au classicisme sa logique et ses périphrases démodées. La poésie de l'avenir renchérira sur les « *contraintes nécessaires* » imposées par Malherbe, mais dans ces cadres étroits et difficiles, elle glissera la fluidité du rêve et l'envoûtement de la musique. Elle abandonnera à la prose, selon les conseils d'Edgar Poe, l'histoire, la science, la morale, pour n'exprimer que ce qui échappe à l'esprit géométrique. Son charme naît parfois des rives du Styx comme dans les *Chimères* de Nerval, parfois de cet univers de beauté que les correspondances entre les divers sens découvrent dans un frisson, comme dans *Les Fleurs du mal*. Elle est toujours mystère, même lorsqu'une interprétation logique s'offre aux profanes : « *Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature d'évoquer les objets* », affirme Mallarmé. Aussi le poète ne peint pas, mais suggère, ne rivalise plus avec les arts plastiques, mais avec la musique. Il refuse les matériaux naturels comme trop grossiers, et, par le symbole, tisse un lien entre le monde de la vie et celui du rêve : « *Vision et mélodie se fondent en ce charme indécis pour l'ouïe et pour l'œil, qui me semble la poésie même* », déclare encore Mallarmé. Ce refus de tout ce qui est rationnel devient chez Rimbaud un entrelacement de sensations, de sentiments et d'images, que les formes traditionnelles du poème sont incapables de traduire. Verlaine, plus sage, mais peut-être plus subtil dans son ingénuité faunesque, se contente de tordre le cou à l'éloquence sans renier la rime.

Quel chemin parcouru depuis Voltaire et Lamartine ! Rimbaud et Mallarmé semblent être parvenus aux limites mêmes de la poésie, au-delà desquelles il n'y a plus que renoncement et impuissance. Et pourtant, c'est d'eux que renaissent un néo-classicisme avec Paul Valéry et un néo-romantisme avec Paul Claudel. Narcisse, ce « *doux corps de lune et de rosée* » exécute ses variations mélodieuses sur une trame philosophique que ne désavoue pas Alain. L'imagination gigantesque de Claudel fait éclater l'écrin de cristal symboliste et poursuit le combat de l'ombre et de la lumière commencé par Hugo, pendant que les surréalistes revendiquent l'inconscient comme leur patrimoine. Chaque nouveau poète croit posséder seul le Graal.

CONCLUSION. — Si les définitions données par Voltaire et Lamartine, et surtout les œuvres qui les illustrent, ne contiennent pas toute la poésie moderne, loin d'être seulement l'idéal aboli d'époques révolues, elles expriment, en dehors de toute « *modernité* » caduque, deux tendances permanentes du génie français : la volonté de concilier l'inspiration et l'art, l'imagination et la pensée. Ne les dédaignons pas : Honegger et Debussy n'enterrent pas Berlioz ni Couperin. Tout chef-d'œuvre poétique n'est-il pas en définitive à la fois une « *harmonie* » et un « *écho sincère* » de tout l'être ? La poésie, toujours renaissante, n'est-elle pas le refus de chaque génération d'être rivée au sol et l'ambition de léguer un témoignage, qui « *en dise plus que la prose* » ?

Cliché Bernand.

Une représentation antique au Théâtre Français.

La représentation.

Quel bénéfice peut-on retirer de la représentation d'une pièce déjà connue ?

INTRODUCTION. — L'auteur dramatique écrit en fonction de la scène et ne publie sa pièce qu'après la représentation. Le public, lui, quand il s'agit d'un chef-d'œuvre, adopte la démarche inverse. Il prend contact avec l'œuvre par la lecture ou l'explication dès le collège, la représentation ne venant qu'après coup. Il n'éprouve donc pas un effet de surprise complet, puisque le sujet, les personnages et les péripéties lui sont déjà connus. Est-ce à dire que la représentation soit un simple divertissement et qu'elle n'apporte pas un enrichissement irremplaçable ?

DÉVELOPPEMENT. — 1. L'univers théâtral. — Le premier effet du théâtre est de dépayser. Lors de l'explication en classe ou de la lecture solitaire, il faut beaucoup d'imagination pour sortir de soi-même, s'abstraire des préoccupations scolaires et s'identifier avec les personnages. Le lecteur reste sur la réserve, examine et juge les idées et les sentiments. Il ne vit pas la pièce. Le spectateur, lui, dès qu'il entre au théâtre, pénètre dans un autre monde, où il dépouille le vieil homme. Toute représentation, en effet, est une cérémonie, où il joue lui-même un rôle. Il s'y est préparé en revêtant ses beaux habits et en quittant toutes ses habitudes : il n'y a plus de commerçant, d'étudiant ou d'ouvrier, mais un acteur, qui participe au grand jeu de l'illusion. L'architecture particulière du théâtre, la disposition de la salle, ses dorures, ses tentures, son éclairage, forment un monde à part, en dehors du temps et du lieu. Aussi, avant même que le rideau ne se lève, le spectateur est affranchi de la réalité et préparé à accepter toutes les fictions.

D'autre part, la foule rassemblée dans la salle n'est pas une juxtaposition d'individus; c'est une société ordonnée et hiérarchisée selon la répartition des places, mais qui retrouve son unité égalitaire au cours du spectacle. Alors les loges, les fauteuils d'orchestre et le parterre réagissent d'un même cœur. Le public n'est plus qu'une seule personne, dont les passions sont excitées par le dramaturge. Nul n'a analysé ces réactions grégaires avec plus de perspicacité que Paul Valéry dans la célèbre soirée à l'Opéra de *Monsieur Teste* : « ***Je goûtais le système de classification, la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social. J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube, allait suivre ses lois... Nous regardions se mourir le jour que faisaient toutes les figures dans la salle. Et quand il fut très bas, quand la lumière ne rayonna plus, il ne resta que la vaste phosphorescence de ces mille figures. J'éprouvais que ce crépuscule faisait tous ces êtres passifs; leur attention et l'obscurité croissante formaient un équilibre continu. J'étais moi-même attentif***

forcément à toute cette attention. M. Teste dit : Le suprême les simplifie. Je parie qu'ils pensent tous, et de plus en plus, vers la même chose. »

Même lorsque le théâtre n'est qu'une modeste salle, la magie dramatique envoûte les spectateurs et produit cette émotion collective.

2. L'intensité dramatique. — Il en résulte pour chacun une impression beaucoup plus vive qu'à la lecture. Combien d'effets et d'intentions échappent dans le tête à tête avec un livre, et qu'un geste ou une intonation font ressortir ! La tragédie classique dans son dépouillement lasse parfois le jeune lecteur ou lui paraît froide comme une belle statue. A la scène, elle s'anime et emporte dans son mouvement l'adhésion du public. Ce n'est pas seulement par respect ou par routine que les adolescents applaudissent toujours Rodrigue et Chimène; en dépit de l'évolution des coutumes, ils se reconnaissent dans ces jeunes héros. A plus forte raison, on ne goûte pleinement une comédie qu'à la scène, la part de l'acteur et du spectacle étant plus grande que pour la tragédie. Combien d'étudiants découvrent Molière en voyant jouer ***Les Fourberies de Scapin*** ou ***Le Bourgeois gentilhomme !*** Une pièce comme ***Le Misanthrope,*** si nuancée, si remplie de fines analyses psychologiques, peut perdre son caractère comique à la lecture, mais elle le retrouve à la représentation, les détails s'estompant au profit des lignes de force. Parfois même des canevas indigents sont sauvés par l'entrain des acteurs et font quelque temps illusion, comme dans les ***farces*** ou dans la comédie italienne. A la limite, l'art dramatique peut abolir le sens critique et se trouver en contradiction avec l'opinion réfléchie de la lecture

3. Les déformations du texte. — D'excellents acteurs peuvent même déformer des chefs-d'œuvre consacrés. La représentation suppose un choix parmi les diverses interprétations possibles; le personnage imaginaire évoqué par le texte se trouve enfermé et inévitablement limité dans la personnalité de l'acteur. Aussi voit-on les amateurs passionnés de théâtre venir non pour la pièce, mais pour la troupe. La virtuosité de l'acteur ou l'originalité de son tempérament peuvent séduire, mais risquent de trahir le texte. Ne vit-on pas le grand acteur Jouvet incarner un Tartuffe émacié et sombre, bien que Molière ait dépeint l'hypocrite « ***gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille*** » ? Le public, dominé par cette figure sinistre, ne comprend plus le rire de Dorine, et se trouve entraîné dans un drame; il se déprend difficilement de l'interprétation tendancieuse, et peut-être même, en relisant le texte, ne se libère-t-il pas toujours de cette emprise.

CONCLUSION. — Une pièce étant par définition destinée à la scène, c'est la mutiler que de la réduire à la lecture. Mais c'est souvent n'en voir que les aspects superficiels et changeants que de se contenter de la représentation. Les chefs-d'œuvre n'ont rien à craindre des deux modes de connaissance, qui se complètent l'un l'autre. La lecture, par son examen attentif, discerne le sens profond de la pièce. La représentation lui apporte le dynamisme d'une vie fictive, plus expressive que la réalité.

Le personnage de comédie doit-il être « spirituel » (Voltaire).

★ **Expliquez, discutez et commentez l'opinion suivante de Voltaire :**

« Il ne faut point qu'un personnage de comédie songe à être spirituel; il faut qu'il soit plaisant malgré lui, et sans croire l'être. »

COMPRENDRE LE SUJET. — Ecartons d'abord un contresens grossier, mais fréquent : le personnage de comédie ne désigne pas l'acteur, mais l'être fictif créé par l'auteur. Voltaire s'est préoccupé du jeu des acteurs, leur recommandant le naturel, mais il n'en est pas question ici. N'oublions pas non plus que ***plaisant*** ne signifiait pas ***agréable,*** mais ***comique, ridicule.*** Il s'agit donc de savoir si le personnage de comédie doit divertir le public sans le savoir et à ses dépens, ou bien l'éblouir par les saillies de son esprit.

Cette interprétation est confirmée par l'ensemble de la lettre de Voltaire (***A M. Berger,*** 1736). C'est le texte célèbre où Voltaire, après avoir loué le caractère de Marivaux et retrouvé ***« ses propres sentiments »*** dans les ouvrages de celui-ci, condamne l'auteur comique : ***« Je lui reprocherais... de trop détailler les passions, et de manquer quelquefois le chemin du cœur, en prenant des routes un peu détournées. J'aime d'autant plus son esprit, que je le prierais de le moins prodiguer. Il ne faut point qu'un personnage de comédie songe à être spirituel,*** etc. » La critique ne comporte aucune ambiguïté : Voltaire reproche à Marivaux un excès de subtilité dans l'analyse des sentiments, ce qui lui fait quitter la nature pour une préciosité factice. De plus, ce penchant pour l'esprit est contraire au théâtre, où l'auteur ne doit pas paraître derrière le personnage. Laissons l'esprit à la conversation, à la poesie légère, à la satire, où l'écrivain parle en son nom et s'adresse à ses pairs. Une salle de spectacle n'est pas un salon.

Voltaire, qui a créé l'expression « marivaudage » en lui donnant un sens péjoratif, déteste son esprit et son style. A l'abbé d'Olivet, cette même année 1736, il recommande d'éviter ***« le poison de Marivaux et consorts ».*** Dans ***Le Temple du goût,*** c'est à Marivaux qu'il pense, lorsqu'il fait condamner le mauvais style ***« affecté dans ses agréments »*** par le Dieu du Goût :

Car il n'est que le fils de l'art;
Moi, je le suis de la nature.

C'est en vertu d'un principe général d'esthétique que la comédie doit observer les hommes, provoquer le rire par la représentation exacte des

ridicules. Aussi Molière est-il l'auteur préféré de Voltaire. A Vauvenargues, qui lui adressait ses ***Réflexions critiques sur quelques poètes,*** et reprenait à son compte les réserves de Fénelon *(**Lettre à l'Académie**)* sur la bassesse des sujets, le grossissement comique des personnages, Voltaire objecte : « ***Je conviendrais sans doute que Molière est inégal dans ses vers, mais je ne conviendrais pas qu'il ait choisi des personnages et des sujets trop bas. Les ridicules fins et déliés dont vous parlez ne sont agréables que pour un petit nombre d'esprits déliés. Il faut au public des traits plus marqués. De plus, ces ridicules si délicats ne peuvent guère fournir des personnages de théâtre. Un défaut presque imperceptible n'est guère plaisant. Il faut des ridicules forts, des impertinences dans lesquelles il entre de la passion, qui soient propres à l'intrigue; il faut un joueur, un avare, un jaloux,*** etc. ***Ce délié, ce fin, ce délicat, qui font le charme de la conversation, ne conviennent guère au théâtre...*** » (1745.) Cette réponse, qui emploie les termes mêmes de la ***Lettre à M. Berger,*** met l'accent sur les différences qui séparent la scène de la conversation ou du livre. Le moraliste Vauvenargues préfère La Bruyère à Molière, parce que les portraits des ***Caractères*** sont plus nuancés. Voltaire, en homme de théâtre, défend la comédie, en prenant comme exemples les personnages les plus connus, ***L'Avare, Le Misanthrope,*** auxquels il adjoint ***Le Joueur,*** de Regnard. Il insiste de plus sur les liens nécessaires entre l'étude des caractères, le comique et l'intrigue. Un mot d'esprit, qui n'est pas associé à l'intrigue, est inutile. Rien n'est gratuit dans une pièce bien construite. Voltaire, sur ce point, est le fidèle interprète de la pensée de Molière. Alors que les critiques de ***L'Ecole des femmes*** feignaient l'indignation contre les « mots » qu'ils trouvaient sans esprit et détestables, Molière leur répond : « ***Pour ce qui est des « enfants par l'oreille », ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe; et l'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme, et peint d'autant mieux son extravagance, puisqu'il rapporte une sottise triviale, qu'a dite Agnès comme la chose la plus belle du monde, et qui lui donne une joie inconcevable.*** » (*Critique de l'Ecole des **femmes,*** sc. VI.) Les « bons mots » n'ont donc pas de valeur en eux-mêmes, ils se justifient, par contre, s'ils révèlent la sottise, et préparent ainsi les mésaventures des sots.

Si Voltaire se moque de la comédie sophistiquée de Marivaux, il est encore plus sévère pour la ***comédie larmoyante*** de Nivelle de La Chaussée. Il lui reproche de mélanger la tragédie et la comédie, faute de pouvoir réussir dans aucun des deux genres, et d'ennuyer par les instructions continuelles de Sénèque et de Montaigne. A cette comédie qui « ***prêche en brodequin*** », il oppose le véritable théâtre comique :

> ***De la simple nature,***
> ***Du ridicule fin, des portraits délicats,***
> ***De la noblesse sans enflure;***
> ***Point de moralités; une morale pure***
> ***Qui naisse du sujet et ne se montre pas.***
> ***Je veux qu'on soit plaisant sans vouloir faire rire;***
> ***Qu'on ait un style aisé, gai, vif et gracieux.***
>
> (***Prologue de l'Echange,*** 1747.)

Les premiers vers font apparaître une contradiction avec les déclarations de la ***Lettre à Vauvenargues.*** En réalité, ce « ***ridicule fin*** » et ces « ***portraits***

délicats », dans la pensée de Voltaire, n'ont leur place que dans la grande comédie, celle qui se rapproche de la tragédie. Avant Victor Hugo, Voltaire constate que le passage de « ***l'attendrissement au rire*** » est « ***naturel aux hommes*** », mais ce comique, qui fait sourire et non pas rire, est exceptionnel, et il doit s'accompagner de gaieté. Ainsi, c'est plus une nuance qu'une contradiction : Voltaire répudie le « ***comique pleureur*** », mais il ne confond pas la comédie avec la farce. Ses conceptions sont cohérentes et s'appuient toujours sur l'exemple de Molière.

RASSEMBLER DES EXEMPLES. — 1. Personnages spirituels. — Le théâtre de Marivaux en donne de nombreux cas. ***Le Jeu de l'amour et du hasard,*** comme son titre l'indique, est un badinage galant, où des personnages font assaut d'esprit autant que de sentiment. Dès la première scène, Silvia et Lisette se comportent non en comiques involontaires, mais en caractères fins et déliés, parfaitement conscients de leurs dons et prenant plaisir à les mettre en valeur. Plusieurs formes d'esprit s'y manifestent. Tout d'abord, ***l'esprit de repartie,*** qui consiste à renvoyer la balle en jouant sur un même mot. Silvia regrette-t-elle que Dorante ait la réputation d'un bel homme : « ***Volontiers un bel homme est fat : je l'ai remarqué*** », Lisette réplique aussitôt : « ***Oh ! il a tort d'être fat, mais il a raison d'être beau.*** » De même : Silvia. — « ***De beauté et de bonne mine, je l'en dispense; ce sont là des agréments superflus.*** » Lisette. — « ***Vertu choux ! Si je me marie jamais, ce superflu-là sera mon nécessaire.*** » Les antithèses ***tort, raison; superflu, nécessaire,*** soulignent la plaisanterie. Ce sont généralement les soubrettes qui sont douées de cette vivacité railleuse, qui divertit leurs maîtresses. — D'autres fois, l'esprit consiste à résumer d'un mot tout un sentiment : c'est un commentaire, dont la brièveté rend l'ironie plus piquante. Silvia décrit-elle le mari d'une de ses amies comme « ***une âme glacée, solitaire, inaccessible*** », Lisette enchaîne : « ***Je gèle au récit que vous m'en faites.*** » Chez Silvia, l'esprit est moins prompt, mais plus réfléchi, plus appliqué : il atteint l'art du portrait, qui demeurait toujours l'une des distractions de la vie de salon. Successivement trois maris sont dessinés par elle, Ergaste, Léandre, Tersandre. Le dernier portrait est construit comme une saynète à trois personnages, la visiteuse, le mari et la femme : « ***J'arrive, on m'annonce : je vois un homme qui vient à moi les bras ouverts, d'un air serein, dégagé; vous auriez dit qu'il sortait de la conversation la plus badine; sa bouche et ses yeux riaient encore. Le fourbe ! Voilà ce que c'est que les hommes ! Qui est-ce qui croit que sa femme est à plaindre avec lui ? Je la trouvai tout abattue, le teint plombé, avec des yeux qui venaient de pleurer...*** » L'inquiétude de Silvia devant le mariage ne l'empêche pas d'être perspicace, ni habile dans l'expression de ses craintes. L'indignation anime ici le récit, ce qui fait sourire et non pas rire. Mais le ton comique est donné à nouveau par Lisette, qui caricature avec drôlerie les portraits exécutés par Silvia. Il lui suffit de les résumer chacun par un trait et de rapprocher ceux-ci pour que l'ensemble soit ridicule, comme le déclare M. Orgon :

LISETTE. — « ***Monsieur, un visage qui fait trembler, un autre qui fait mourir de froid, une âme gelée qui se tient à l'écart; et puis le portrait d'une femme qui a le visage abattu, un teint plombé, des yeux bouffis et qui viennent de pleurer : voilà, monsieur, tout ce que nous considérons avec tant de recueillement.***

M. ORGON. — ***Que veut dire ce galimatias ?...***

L'esprit se manifeste donc à deux degrés différents : celui de Dorante et de Silvia est délicat et raisonneur; il apparaît dans les ***portraits*** et dans les examens de conscience, où les jeunes gens s'efforcent de voir clair dans leur cœur. Mais cet esprit lucide, conscient et volontaire, qui fait dire à Silvia : ***« Je veux un combat entre l'amour et la raison »*** (III, 4), s'incline peu à peu devant la passion naissante. Le spectateur s'amuse de voir les personnages se montrer incapables de faire de l'esprit sur leur propre cas. C'est ainsi que Silvia, agacée à dessein par Lisette, se sent dans une indignation ***« qui va... jusqu'aux larmes »***. Cette indignation se traduit par une suite d'exclamations, qui contrastent par leur véhémence avec l'art des répliques antérieures, où Silvia restait maîtresse de sa pensée, de son cœur et de sa parole : ***« Moi, j'y entends finesse ! moi, je vous querelle pour lui ! J'ai bonne opinion de lui ! Vous me manquez de respect jusque-là ! Bonne opinion, juste ciel ! Bonne opinion ! Que faut-il que je réponde à cela ? Qu'est-ce que cela veut dire ? A qui parlez-vous ? Qui est-ce qui est à l'abri de ce qui m'arrive ? Où en sommes-nous ? »*** (II,7.) Lisette est toute surprise par cette sortie, mais non pas le spectateur, qui y voit les progrès de l'amour. La situation se trouve donc renversée : au début de la pièce, le personnage est supérieur au public par son esprit; maintenant, le personnage est dérouté, et il est ***« plaisant malgré lui »***. Le spectateur prend plaisir à cette revanche qui humilie l'orgueilleuse Silvia.

Le couple Lisette-Bourguignon double le couple Dorante-Silvia, en le parodiant, tantôt à dessein, tantôt sans le vouloir. Lisette conserve toute sa bonne humeur et sa causticité. Arlequin-Bourguignon appartient, en partie, au type traditionnel du grotesque de la comédie italienne, qui fait rire par ses balourdises. Lorsqu'il arrive déguisé en Dorante, ses propos le font aussitôt reconnaître comme un valet : ***« Pardi ! voilà bien des façons pour un beau-père de la veille ou du lendemain. »*** En singeant les manières de son maître, il n'atteint que le ridicule involontaire, ce que la moqueuse Silvia relève pour le compte du public : ***« Je vous trouve... plaisant. »*** Mais Arlequin interprète ***plaisant*** à contresens et se satisfait de ce qu'il croit être un compliment. Il est encore ridicule lorsqu'il fait sa cour en parodiant le style précieux. Molière avait déjà usé du procédé dans ***Les Précieuses ridicules,*** en outrant les métaphores et les périphrases de la galanterie. Chez Marivaux, le ridicule est peut-être plus sensible, tout en étant moins poussé. Arlequin, s'il ne se livre pas aux excentricités de Mascarille et de Jodelet, est cependant grotesque par le fait même que le langage précieux est passé de mode. Ce duo d'amour amuse donc à la fois comme un reflet caricatural de celui de Silvia et de Dorante, et comme une satire du temps passé :

ARLEQUIN. — ***Vous vous trompez, prodige de nos jours, un amour de votre façon ne reste pas longtemps au berceau; votre premier coup d'œil a fait naître le mien, le second lui a donné des forces, et le troisième l'a rendu grand garçon...***

Si les efforts de Dorante et de Silvia pour prendre les manières populaires des valets et des servantes font sourire, les prétentions au bon ton d'Arlequin font franchement rire. Mais ce comique de farce n'est pas toujours involontaire. Arlequin n'est pas dépourvu d'une certaine verve, qui éclate en bons mots :

ARLEQUIN. — *Mon nom ! Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? Non; cela rime trop avec coquin.*

LISETTE. — *Eh bien ?*

ARLEQUIN. — *Ah, dame ! il y a un peu à tirer ici. Haïssez-vous la qualité de soldat ?*

LISETTE. — *Qu'appelez-vous un soldat ?*

ARLEQUIN. — *Oui, par exemple, un soldat d'antichambre.*

LISETTE. — *Un soldat d'antichambre ! Ce n'est donc point Dorante a qui je parle enfin ?*

ARLEQUIN. — *C'est lui qui est mon capitaine.*

LISETTE. — *Faquin ;*

ARLEQUIN. — *Je n'ai pu éviter la rime.*

Le dialogue se poursuit par une dispute que ni l'un ni l'autre ne prend au sérieux : tous deux s'amusent eux-mêmes de la situation et prennent plaisir au jeu.

Le comique de Marivaux ne manque donc pas de variété. Ses personnages sont généralement spirituels et suscitent le rire soit par leur finesse, soit par la caricature de cette finesse. Entre le personnage et le spectateur, il s'établit un échange continuel d'impressions : tantôt tous deux se divertissent ensemble, tantôt au contraire le spectateur prend plaisir à voir le personnage dans l'embarras.

2. Le plaisant malgré soi. — C'est le cas du personnage qui donne le titre de la comédie, comme l'Avare, le Bourgeois gentilhomme, le Malade imaginaire, les Femmes savantes, etc. Tous les actes, tous les propos dépendent de la manie dominante et conduisent à cet automatisme, dont Bergson a dit qu'il provoquait irrésistiblement le rire. Le contraste entre ces caractères simplifiés et fixés par leur folie et les autres personnages qui ont la complexité et la disponibilité des êtres normaux accentue le relief de la caricature. Celle-ci est tantôt naïve et involontaire quand le personnage comique se contente de vivre devant le public, satisfait d'être lui-même; tantôt spirituelle, si un autre personnage le prend pour cible et invite les spectateurs à se moquer de lui. Le comique involontaire comporte bien des degrés, selon qu'il s'agit d'un vice devenu une seconde nature, ou d'un travers moins nocif. Harpagon, obsédé par l'avarice, fait rire parce que tout son comportement est commandé par l'argent, qu'il s'agisse du train de maison ou du mariage de sa fille. Souvent d'ailleurs, son ridicule forcé vient de l'Euclion de Plaute, notamment dans l'interrogatoire de La Flèche et dans le monologue désespéré après le vol de la cassette. Le mot comique « *sans dot* » (1,5) dénonce cet état d'obsession et sa répétition accroît son effet sur le public. Comme le souhaite Voltaire, il est d'ailleurs lié à l'intrigue, puisque cet argument sans réplique détermine Harpagon à promettre Elise au seigneur Anselme. Aussi la pièce

s'achève sur le mot caractéristique, qui prouve que le vice a atteint son paroxysme :

ANSELME. — ***Allons vite faire part de notre joie à notre mère.***

HARPAGON. — ***Et moi, voir ma chère cassette.***

La cassette tient lieu de famille à Harpagon ! L'humanité d'Anselme fait ressortir l'inhumanité de l'Avare.

Argan et M. Jourdain, plus cocasses qu'Harpagon, sont cependant moins rivés à leur idée fixe. M. Jourdain ne se sait pas comique lorsqu'il s'extasie sur les talents du maître de Philosophie à articuler les voyelles, et quand lui-même se réjouit d'apprendre qu'il dit de la prose depuis quarante ans sans le savoir. Il est encore plus ridicule lorsqu'il accepte de porter un habit les fleurs en bas, parce que ***« toutes les personnes de qualité les portent de la sorte »***.

Le mot-clé une fois prononcé, toutes les extravagances se développent en chaîne. Mais il n'est pas aveugle au point de ne pas reconnaître son étoffe sur le dos du tailleur.

MAITRE TAILLEUR. — ***C'est que l'étoffe me sembla si belle que j'en ai voulu lever un habit pour moi.***

M. JOURDAIN. — ***Oui, mais il ne fallait pas le lever avec le mien.***

Losque les garçons tailleurs lui octroient généreusement les titres de ***« gentilhomme »***, puis de ***« Monseigneur »***, et enfin de ***« Votre Grandeur »***, M. Jourdain se gonfle comme la grenouille de la fable, et vide sa bourse, mais il n'est pas complètement dupe de la comédie, et il en rit le premier : ***« Ma foi, s'il va jusqu'à l'Altesse, il aura toute la bourse ! »*** M. Jourdain fait rire à ses dépens, quand il écoute sans sourciller les étranges propos de Covielle et trouve tout naturel que le fils du grand Turc soit amoureux de sa fille. Il atteint le comble du ridicule dans la cérémonie grotesque du Mammamouchi, où il n'est qu'un pantin aux mains des Turcs. C'est assurément le dénouement logique de sa manie, l'accomplissement de ses rêves les plus fous.

Cependant, le comique n'est plus concentré ici sur M. Jourdain, et résulte de l'ensemble du spectacle. La combinaison de la danse, de la musique, l'étrangeté des costumes, contribuent autant que la naïveté énorme de M. Jourdain à réjouir les spectateurs.

La qualité de médecin a une influence aussi efficace sur Argan que l'argent sur Harpagon ou la noblesse sur M. Jourdain. Il ne peut concevoir un gendre autre qu'un médecin : ***« Ma raison est que, me voyant infirme et malade comme je suis, je veux me faire un gendre et des alliés médecins... »*** (I,5.) De la peur de la maladie découle la demande en mariage de Thomas Diafoirus, bien plus grotesque qu'Argan lui-même. Une certaine finesse subsiste chez celui-ci et l'empêche d'être complètement dupe de la comédie que se donnent Angélique et Cléante sous l'apparence d'une leçon de musique : ***« Montrez-moi ce papier. Ah ! Ah ! où sont donc les paroles que vous avez dites ?... »*** (II,6.) De plus, il sait obtenir de Louison le récit de l'entrevue de Cléante et d'Angélique.

En revanche, sa sottise éclate dans la consultation fantaisiste de Toinette et aboutit à l'intronisation caricaturale dans l'ordre des médecins.

Harpagon, M. Jourdain et Argan illustrent donc l'opinion de Voltaire. et ne cherchent pas à être spirituels. Il leur reste seulement quelques lueurs de bon sens.

Le problème d'Orgon est plus compliqué. Le ton général de la pièce ne donne pas accès aux fantoches. Comme Tartuffe ne peut faire rire par lui-même, c'est à sa dupe d'être le personnage « comique ». Il l'est particulièrement dans la scène du ***« pauvre homme »*** où, toute affaire cessante, il n'a de souci que pour son protégé, et ne sait que faire alterner la question passionnée : ***« Et Tartuffe ? »*** avec l'exclamation qui montre son soulagement : ***« Le pauvre homme ! »***. L'hébétude d'Orgon ne peut plus faire de doute et le spectateur est prêt à entendre le récit de sa rencontre avec Tartuffe et les simagrées de piété de celui-ci. Le public, lui, ne s'y trompe pas et rit au détriment du dévot naïf. Mais les conséquences de cet envoûtement sont trop graves pour qu'Orgon soit « plaisant » jusqu'au bout : il devient odieux et presque tragique. L'aveuglement ne suffit pas pour donner un caractère comique au personnage.

Mais Molière renonce-t-il aux personnages ***« spirituels ? »*** On sait qu'il ne prodigue pas les « mots » et qu'il rattache ceux-ci à l'analyse des caractères ou aux besoins de l'intrigue. On ne peut considérer comme personnages ***spirituels*** les Aristes, Béraldes, Philintes, placés comme des repoussoirs en face des originaux. A plus forte raison, Cléante, chargé de distinguer la piété de l'hypocrisie, avocat des intentions de Molière, ne fait partie ni des « comiques », ni des « spirituels », mais des « raisonneurs », il n'inspire pas le rire, mais l'ennui. En revanche, les valets, tel Mascarille ou Scapin, exercent leur verve aux dépens de leurs vieux maîtres et parfois même des jeunes étourdis qu'ils servent dans leurs amours. Les servantes comptent parmi les personnages les plus vivants et les plus sympathiques de son univers. Rien d'automatique ni de conventionnel, mais une santé morale et physique, une bonne humeur entraînante, un coup d'œil vif, qui découvre les ridicules et devine les fourberies. Dorine, Toinette s'efforcent par leurs railleries de faire sortir Orgon et Argan de l'univers déraisonnable où ceux-ci s'enferment. Le rire naît à la fois du contraste entre la colère bornée des uns et la vivacité des autres. Dorine passe de la repartie gaillarde, qui décontenance Tartuffe, à l'ironie qu'Orgon soupçonne à peine dans la scène du « pauvre homme », mais que les personnages de bon sens, et à plus forte raison les spectateurs, perçoivent fort bien. Cléante le relève : ***« A votre nez, mon frère, elle se rit de vous. »*** Mariane, désemparée par la menace de son mariage avec Tartuffe, donne-t-elle l'impression de mollir ? Dorine lui fait alors la description de sa vie lorsqu'elle sera devenue Mme Tartuffe :

> ***Vous irez par le coche en sa petite ville.***
> ***Qu'en oncles et cousins vous trouverez fertile,***
> ***Et vous vous plairez fort à les entretenir...***

Le mot fameux : « Non, vous serez, ma foi, tartuffiée... », est la conclusion de cette succession de tableaux, où la monotonie de l'existence provinciale est raillée par la parisienne. Quant à Toinette, elle ajoute l'impertinence à l'ironie et joue son rôle de médecin non seulement pour aider Angélique, mais pour son propre amusement.

Dans ***Le Misanthrope,*** ni Alceste, ni Célimène, ni Eliante ne manquent d'esprit.

Le mécontentement d'Alceste s'exerce en caricature sur les petits marquis, comme ce portrait de Clitandre :

Vous êtes-vous rendu avec tout le beau monde,
Au mérite éclatant de sa perruque blonde ?
Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer ?
L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer ?

L'« ***esprit médisant*** » de Célimène est un des principaux éléments de comique de la pièce. Alceste paraît-il en scène ? Le public s'attend à une explosion de colère, et il n'est pas déçu. Quand Célimène entre en jeu, en revanche, il assiste aux manèges adroits de la coquetterie et de l'esprit. La scène des portraits recrée la conversation d'un salon, où chacun fait de son mieux pour briller et amuser la société. La sincère et indulgente Eliante montre elle-même son esprit en décrivant les illusions de l'amour. Dans le dialogue Arsinoé-Célimène, le spectateur admire l'aisance de la coquette à confondre la prude, son adresse à trouver les arguments les plus cruels. Les billets adressés à Acaste et à Clitandre attestent, eux aussi, un sens très averti du ridicule et un art consommé de la satire. Le rire provoqué par le comique involontaire n'est dans ***Le Misanthrope*** qu'accidentel (la sottise du valet Dubois), et le plus souvent remplacé par un sourire amusé, qu'il s'agisse d'Alceste, d'Arsinoé ou même d'Acaste, si content d'avoir de belles dents et la taille « fort fine ». Les deux formes de comique coexistent et peuvent prendre des aspects très variés.

COMPOSONS

INTRODUCTION. — Voltaire, l'homme le plus spirituel de son temps met cependant en garde contre l'abus de l'esprit, particulièrement au théâtre : « ***Il ne faut point... sans croire l'être.*** »

EXPLICATION. — Que faut-il entendre par ***esprit*** et personnage ***spirituel*** ? Dans le ***Dictionnaire philosophique,*** voici comment il définit l'esprit : c'est « ***tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine; ici, l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un autre; là, un rapport délicat entre deux idées peu communes... c'est l'art de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner...*** ».

L'esprit suppose donc une intelligence rapide, de la finesse, et une grande aisance d'expression. C'est un moyen de piquer l'attention par un tour paradoxal et léger, qui exige de l'interlocuteur une égale vivacité à saisir les nuances. Pourquoi ces qualités deviennent-elles des défauts sur la scène ? Remarquons tout d'abord l'atténuation introduite par le verbe ***songe*** : ce que blâme Voltaire avant tout, c'est le personnage qui fait effort pour être spirituel, alors que l'esprit doit être spontané ou en donner l'impression.

La seconde partie de la pensée apporte une précision supplémentaire : le personnage comique, le « ***plaisant*** », suscite le rire involontairement par ses ridicules. Voltaire devance ainsi la distinction qu'établira Bergson : « ***Un mot est dit comique quand il nous fait rire de celui qui le prononce, et spirituel quand il nous fait rire d'un tiers ou rire de nous.*** »

Le contexte éclaire d'ailleurs la pensée de Voltaire. Il s'agit d'une lettre de 1736, dans laquelle Marivaux est pris vivement à partie. Le

personnage de comédie, qui prodigue trop son esprit, manque de naturel et devient un interprète artificiel de l'ingéniosité de l'auteur, est le personnage du théâtre de Marivaux. Le ***plaisant sans le savoir*** est, au contraire, le personnage de Molière, aux ridicules accusés, dont l'outrance frappe le public. La comédie de Marivaux est une conversation de salon, tandis que celle de Molière est une véritable action, les manies des personnages modifiant l'intrigue. Une lettre de Voltaire à Vauvenargues critique ***« le délié, le fin, le délicat »***, qu'il juge déplacés au théâtre.

Les préférences de Voltaire sont donc guidées par les exigences de la scène, celle-ci étant soumise à l'optique spéciale du spectacle, qui simplifie et accentue les traits, mais qui anime les personnages et exerce une impression très vive sur le public.

Discussion. — Dans quelle mesure les conceptions du comique chez Molière et Marivaux s'opposent-elles ?

a) ***Part de vérité.*** — La comédie de Molière abonde en comiques involontaires. La plupart des personnages-types, qui deviennent parfois des automates, font rire à leurs dépens. Exemples : MM. Jourdain, Argan, Orgon. Les « mots » qui déclenchent le rire ne sont pas des mots d'esprit, mais l'expression naïve de leur manie.

Chez Marivaux, le comique est beaucoup plus atténué, même chez les valets, ces arlequins venus de la comédie italienne, et qui sont, par convention, des lourdauds. Il n'y a plus de conflit entre les parents et les enfants. Dans ***Le Jeu de l'amour et du hasard,*** M. Orgon se prête volontiers au déguisement de Silvia et prend plaisir à lui faire vivre une aventure romanesque. L'esprit se manifeste dans la recherche de la nuance, dans les analyses de sentiments, dans les dialogues, où chacun veut avoir le dernier mot, dans la reprise de termes à double sens. Le comique naît moins des caractères, que de la parodie de l'esprit et de sa transposition en langage de valet. La volonté de se montrer spirituel apparaît parfois au détriment du naturel et du comique.

b) ***Réserves.*** — Molière ne rejette pas les personnages spirituels. Ses valets, et surtout ses servantes, Dorine, Toinette, et parfois ses premiers rôles (Célimène) se divertissent aux dépens des manies d'autrui et se montrent ironiques, avec la claire conscience de leur supériorité.

D'autre part, le succès du théâtre de Marivaux dure encore de nos jours, même sur des scènes aussi vastes que le théâtre de Chaillot. Ce n'est donc pas seulement le public restreint et raffiné d'un salon, qui prend plaisir aux jeux subtils entre l'amour et l'amour-propre, entre le sentiment et l'esprit. Le déclin de Marivaux après 1740 n'a été que passager et s'explique par un désir de nouveauté.

Il est donc excessif de bannir le personnage spirituel de la comédie, même s'il ne déclenche pas automatiquement le rire comme ***le plaisant sans le savoir***. Le contraste entre les deux types de personnages est un des ressorts comiques les plus efficaces.

COMMENTAIRE. — L'évolution de la comédie depuis le XVIIIe siècle montre d'ailleurs que l'esprit occupe toujours une place importante. Les deux pièces les plus comiques de la fin du siècle, ***Le Barbier de Séville*** et

Le Mariage de Figaro comportent des fantoches, mais sont surtout égayées par la verve étourdissante de Figaro, où il n'est pas difficile de reconnaître l'esprit satirique de Beaumarchais. Le théâtre de Musset offre ce paradoxe qu'étant écrit pour la lecture et non pour la représentation, il est cependant le plus applaudi avec celui de Molière. Or, à côté des automates, comme Blazius, Bridaine, Dame Pluche dans ***On ne badine pas avec l'amour,*** ou du « ***glorieux prince de Mantoue*** » de ***Fantasio,*** Musset place touiours des héros sensibles, fantaisistes et spirituels, où il donne le meilleur de son cœur et le plus fin de son esprit. Giraudoux se plaît à mettre sur la scène les petites villes et les petites gens, sympathiques et comiques sans le vouloir, comme le douanier de ***Siegfried,*** les vieilles filles d'***Intermezzo*** ou les clochards de ***La Folle de Chaillot,*** mais ses personnages principaux sont spirituels et non comiques.

C'est Giraudoux lui-même qui raille la société contemporaine et en dénonce avec malice le conformisme. On pourrait en dire autant de la plupart des pièces d'Anouilh ou de Marcel Achard.

CONCLUSION. — Opposer les personnages comiques aux personnages spirituels, pour définir la comédie, est restreindre à l'excès le domaine de celle-ci. Mais Voltaire a raison de rejeter l'esprit pour l'esprit, les « mots » qui font seulement briller l'auteur sans venir du caractère du personnage. L'esprit doit être non le but suprême du dramaturge, mais la qualité de ses créations les plus achevées. Le véritable esprit n'est pas contraire au naturel, mais naît de la connaissance du cœur humain. C'est cette connaissance qui le fait frapper juste et trouver des traits qui passent en proverbe. Les personnages spirituels et les comiques involontaires contribuent donc, chacun à leur façon, à provoquer le rire, que celui-ci soit éclatant comme chez Molière, ou discret comme chez Marivaux.

Un beau « langage » (Jouvet).

★ **Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Jouvet :**

« *Le théâtre est d'abord un beau langage.* »

INTRODUCTION. — A l'image de la Pythie « ***exhalant la flamme... haletante, ivre*** », le poète Paul Valéry oppose l'ordre volontaire du langage :

Honneur des Hommes, saint Langage,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le dieu dans la chair égaré...

Si, en poésie, le langage transforme l' « ***épouvantable éclair*** » de l'inspiration en lumière divine, pourquoi son rôle serait-il moindre au théâtre ? N'est-il pas curieux de constater l'accord de Jouvet et de Valéry, de l'acteur et du poète ?

EXPLICATION. — Jouvet ne s'est pas contenté d'être l'interprète inoubliable de Molière, de Giraudoux et de M. Jules Romains, il s'est penché sur tous les problèmes que pose la scène, n'hésitant pas à commenter et à nuancer les affirmations du ***Paradoxe sur le Comédien***. Il ne s'agit donc pas ici d'une boutade, mais d'une réflexion d'expérience. Bien entendu, Jouvet ignore moins que personne l'importance du spectacle au théâtre. Il sait combien un décor suggestif, une mise en scène artistique, un jeu minutieusement réglé, font valoir le texte. A l'intérieur de la pièce, il a analysé le mécanisme de l'action, l'art du dramaturge de ralentir, d'accélérer ou de suspendre le déroulement des péripéties. Le théâtre n'est donc pas seulement un langage, mais il est d'***abord*** un langage, opinion qui pour être moins exclusive, n'en surprend pas moins, tant on a l'habitude de considérer l'action comme l'élément caractéristique du genre dramatique, par opposition au roman ou au poème, où la primauté du langage est évidente.

C'est par le langage que communiquent entre eux le monde particulier des personnages et le public. Les autres artifices sont des auxiliaires, dont, à la rigueur, les acteurs peuvent se passer : une pièce classique peut se jouer devant un rideau, comme l'ont prouvé les élèves de Copeau, et avec des costumes d'aujourd'hui. La transmission radiophonique, la lecture ne détruisent pas tout l'effet dramatique; le texte survit aux interprétations scéniques, et maintient le dialogue. Or, il s'agit bien d'un langage, c'est-à-dire d'une expression réglée des sentiments selon un ensemble de lois, de traditions acceptées des deux côtés de la rampe, selon un protocole aussi fermement établi que celui des entretiens diplomatiques.

Mais pourquoi ce langage doit-il être un « ***beau*** » langage ? Faut-il comprendre qu'au théâtre un style travaillé, des expressions nobles, une certaine emphase, font partie du décorum du spectacle ? Le théâtre classique

illustre cette interprétation. Les contemporains de Corneille et de Racine ont été frappés par la qualité de leur style autant que par la peinture des caractères. Ce langage n'est certainement pas celui d'êtres réels, qu'ils soient antiques ou modernes; il obéit aux usages de la rhétorique, se pare de métaphores, rivalise de mesure avec les poèmes épiques ou lyriques. Ce langage pompeux est rendu plus solennel encore par une diction apprêtée. Diderot lui-même, qui recommande la vérité et le naturel, reconnaît que, sur la scène, le ton est bien différent de celui de la vie : « ***Croyez-vous que les scènes de Corneille, de Racine, de Voltaire, même de Shakespeare, puissent se débiter avec votre voix de conversation et le ton du coin de votre âtre ?...*** » Les bienséances interdisant la représentation de scènes violentes, les récits et les monologues donnent matière à la virtuosité de l'auteur. On admire à juste titre le récit de la victoire du Cid sur les Maures, le contraste entre le silence de cette nuit magnifique et le déchaînement du combat, les péripéties de la mêlée et le dénouement triomphant comme un ***Te Deum*** .

Et le combat cessa faute de combattants...

Le dialogue entre Auguste, Cinna et Maxime est un modèle d'éloquence politique, Cinna et Maxime exposant les avantages respectifs de la monarchie et de la république avec toutes les ressources de l'art oratoire. Auguste apprend-il la trahison de ses conseillers, son amertume ne se traduit pas par des exclamations, des cris de rage, mais par un monologue, où alternent régulièrement le désir de vengeance et la lassitude de régner. Lorsque Polyeucte attend la visite de Pauline et appréhende le combat qui va l'opposer à sa femme, l'extrême tension de ses sentiments s'exprime par une méditation mystique aussi parfaitement agencée que la ***Paraphase du Psaume CXLV*** de Malherbe. Aux voix de la Terre, à ces « ***flatteuses voluptés*** », qui veulent retenir Polyeucte, répondent les promesses divines, les « ***saintes douceurs du Ciel*** ». L'exaltation du martyr croît selon un ordre admirable jusqu'à la vision prophétique du châtiment de Décie, pour retomber, puis reprendre dans la dernière strophe, mais sous une forme apaisée, la violence du conflit intérieur se transformant en béatitude extasiée. Non seulement l'équilibre de la composition, mais la disposition rythmique, le choix des images, le vocabulaire, concourent à la beauté du poème. Enfin l'on sait assez que le « ***beau langage*** » du théâtre cornélien a légué quantité de maximes grandioses, passées en proverbe.

Admirateurs et adversaires de Racine s'accordent à reconnaître que son théâtre est un « ***beau langage*** », paré d'une dignité qu'on ne trouve pas même dans les Cours. Voltaire en admire la pureté, alors qu'il critique le mélange de familiarité et de sublime, qu'on rencontre chez Corneille. Les confidents eux-mêmes parlent une langue élégante et abstraite, cultivent la périphrase comme les Précieuses; les passions les plus violentes s'y expriment avec décence et retenue. Il faut qu'Hermione soit complètement hors d'elle-même pour qu'elle tutoie Pyrrhus ou crie à Oreste le célèbre : « ***Qui te l'a dit ?*** » Combien de fois n'a-t-on pas rapproché de la musique cette poésie fluide aux résonances mystérieuses, qui évoque à volonté la nuit fatale de Troie ou les tourments de Phèdre ! La perfection de ce langage est telle que les successeurs de Racine n'ont pu en imiter que les procédés extérieurs. Le monologue d'Hermione, le discours d'Agrippine à Néron, le récit de l'empoisonnement de Britannicus, l'aveu de Phèdre, ses remords, attestent une égale maîtrise de style, quelle que soit la nature de la scène

Cliché Bernand.

Dominique Blanchard et Louis Jouvet
dans « Ondine », au Théâtre de l'Athénée.

DISCUSSION. — 1. Cette constante recherche du ***beau langage*** dans la **tragédie** du XVIIe siècle a-t-elle toujours été considérée comme une qualité dramatique ? — Certainement pas : dès le XVIIe siècle, Molière reproche à la tragédie (et par cette critique, il vise Corneille) de manquer de naturel aussi bien dans le langage que dans le caractère des personnages. La simplicité apparente de Racine n'est pas plus proche de la réalité. Fénelon, dans sa ***Lettre à l'Académie,*** n'épargne ni l'un, ni l'autre. Il s'indigne contre le bel esprit, qui mettait de l'amour dans toutes les pièces, et, par suite, donnait lieu à un style artificiel et précieux. Comme exemples de ce mauvais goût, si contraire à la scène, il cite un fragment d'***Œdipe*** :

Avant que de donner ma vie,
Je donne un soupir à l'amour.

Puis il commente durement les stances du ***Cid,*** dont le public raffolait : « ***Jamais douleur sérieuse ne parla un langage si pompeux et si affecté.*** » A plus forte raison les vers d'Emilie : « ***Impatients désirs d'une illustre vengeance,*** etc. » lui semblent-ils « ***une vaine enflure*** ». Dans le théâtre de Racine, c'est le récit de Théramène, qui excite sa verve. Ce morceau d'éloquence, à vrai dire, pour un spectateur moderne frise le ridicule. On a beau se souvenir que Racine se devait de surclasser les récits de Robert Garnier ou de Gilbert, après celui de Sénèque, et que son discours est mieux composé et mieux écrit, la description du dragon au lieu d'inspirer la terreur fait sourire. Non seulement le mauvais goût du temps, mais encore les règles de la versification, la nécessité de la rime, sont, selon Fénelon, responsables du manque de naturel. Or, « ***on ôte au spectateur le plus grand plaisir du spectacle, quand on en ôte cette vraisemblance*** ». En effet, le spectateur se détache de l'action et de la peinture des sentiments pour ne s'intéresser qu'à la forme, comme il le ferait pour une lecture dans un salon. C'est une des raisons pour lesquelles, au XVIIIe siècle, Diderot se détourne de la tragédie et tente de lui substituer le drame sérieux, en prose, et d'un langage plus vraisemblable. Il admet que ni le style, ni le ton au théâtre, ne doivent être exactement les mêmes que dans la réalité, mais il condamne plus catégoriquement encore que Fénelon la grandiloquence traditionnelle de la tragédie : « ***Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire. Je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique.*** » (***Paradoxe sur le Comédien.***) Et comme on imite plus facilement les artifices de forme que la vérité du fond, les successeurs de Racine et de Corneille ont composé de « ***tendres jérémiades*** » ou des « ***fanfaronnades*** ». Il est difficile de donner tort à Stendhal, à Hugo et à Vigny pour leurs critiques des Classiques attardés. On ne joue plus, on ne lit plus les pièces de Legouvé, de Lemercier, de Delavigne ou de Ponsard. Et l'on rirait aussi de voir un Talma en cuirasse à la romaine donner la réplique à une Mlle Georges, empanachée et portant collier à perles. Non seulement la langue, mais la mise en scène, le décor et les costumes ont évolué. Le style « noble », où les doctes goûtent l'application de toutes les règles de la rhétorique, est soumis aux variations du goût. Il en va des périphrases et des métaphores comme des perruques. D'une génération à l'autre, le sublime devient grotesque. Les Romantiques eux-mêmes, n'échappent pas à cette transformation. S'ils ont beau jeu à dauber sur le caractère suranné du style classique, le leur a vieilli plus vite encore, dans ce qu'il avait d'outré. Les rejets insolents, les effusions lyriques d'***Hernani,*** le monologue de Ruy Blas, « ***beau langage*** »

à la mode de 1830, font sourire les spectateurs de Paul Claudel, de M. de Montherlant ou de M. Anouilh. Une tragédie de sujet et de structure classique comme ***Antigone*** n'est assurément pas un « ***beau langage*** », au sens étroit de « style moderne ». Son succès est dû aux problèmes éternels posés par l'antagonisme de Créon et d'Antigone, que M. Anouilh a su adapter à la mentalité et au goût d'aujourd'hui. Ainsi, même dans le domaine de la tragédie, le « ***beau langage*** » peut, selon les cas, être une raison de succès ou d'échec. Les vers de Corneille et de Racine, qui sont demeurés les plus vivants, ne sont pas les plus somptueux, mais ceux qui ont enfermé dans la forme la plus simple le sentiment le plus vrai.

2. Avec la **comédie,** la difficulté de définir le « ***beau langage*** » s'accroît encore. Combien de critiques ont relevé dans les pièces de Molière non seulement du style bas, tout juste bon pour la farce, mais encore des impropriétés et du galimatias ! Alceste, si difficile pour le sonnet d'Oronte, est aussi éloigné du naturel quand il fait une déclaration à Célimène. Est-ce là du beau style ? Vauvenargues préfère La Bruyère à Molière, parce que l'on peut trouver « ***plus d'éloquence et plus d'élévation dans ses peintures*** ». Voltaire, qui apprécie plus justement les nécessités de la scène, convient néanmoins que Molière est « ***inégal dans ses vers*** ». Or, toutes les réserves des puristes n'empêchent pas que le succès de Molière est universel, et qu'il défie les siècles. En sens contraire, Marivaux, dont l'esprit satisfait les plus délicats, ne plaît guère à Voltaire, qui reproche à son comique de manquer de vigueur. Pour railler le « ***poison*** » de ce style nuancé et distingué, il crée le terme péjoratif de « ***marivaudage*** ». Or, de nos jours, ***Le Jeu de l'amour et du hasard, Les Surprises de l'amour*** et ***Les Fausses confidences*** atteignent un public beaucoup plus nombreux que celui du théâtre italien, peut-être parce que les spectateurs de moyenne culture ont été formés dès le lycée à honorer Marivaux. Musset, lui, confirme la thèse de Jouvet . ses comédies écrites pour être lues sont parmi les plus goûtées sur la scène. La variété de son style, où l'esprit, la fantaisie et la verve s'associent à un lyrisme discret, conserve toute sa séduction. Aucune trace de vieillissement après plus d'un siècle. Mais le « beau langage » de Musset, s'il est choisi et net, s'est affranchi de toutes les conventions désuètes de la rhétorique. Qu'adviendra-t-il des comédies de Giraudoux, qui de romancier devint auteur de théâtre sur les instances de Jouvet ? Le plaisir raffiné que donnent à la lecture une préciosité érudite, où convergent les influences de la rue d'Ulm et du Quai d'Orsay, et une ironie aiguisée par l'expérience de la vie, est-il toujours perceptible au théâtre ? Les simplifications apportées par Giraudoux à son roman ***Siegfried et le Limousin*** pour le mettre à la scène visent non seulement les personnages et les péripéties, mais le style, qui devient plus direct, plus rapide. Le dialogue l'emporte sur les charmantes évocations, dont la fantaisie émue déroulait ses méandres avec complaisance dans le roman. L'auteur intervient moins souvent dans les propos de ses personnages, et leur laisse la parole, se rendant parfaitement compte que chacun d'eux doit avoir son style particulier. Sans tomber dans la vulgarité, le « ***beau langage*** » s'adapte aux conditions du dialogue dramatique.

Dans le domaine de la comédie, il apparaît donc d'une façon plus marquée que dans la tragédie ou le drame, que le rôle du « ***beau langage*** » n'est pas toujours primordial. Le rire dépend plus du jeu scénique, de l'à-propos des répliques, de la drôlerie des situations et du physique des acteurs que du seul langage.

COMMENTAIRE. — Les effets du « ***beau langage*** » sont assez contradictoires selon les époques et les genres, si l'on s'en tient à l'interprétation étroite. Cependant ces contradictions s'atténuent, si on envisage non pas la correction du langage, mais son efficacité. Le style dramatique a d'autres exigences que la poésie et le roman; il doit s'imposer d'abord à l'acteur, auquel il fournit toutes les indications utiles à la composition de son rôle, puis au spectateur. De là, cette adaptation au goût du temps, excessive chez les médiocres, modérée chez les génies. « ***Le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique,*** affirme Victor Hugo, ***c'est la correction. Non cette correction toute de surface, qualité ou défaut de l'école descriptive, qui fait de Lhomond et de Restaut les deux ailes de son Pégase; mais cette correction intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée du génie d'un idiome... Une langue ne se fixe pas... Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse... Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose...*** » ***(Préface de « Cromwell. »)*** Le dramaturge doit donc employer la langue de son temps, mais choisir dans celle-ci non les singularités ou les modes passagères, mais ce qu'il y a de permanent. Les trouvailles momentanées peuvent amuser dans une chanson ou dans une comédie de boulevard, non dans une œuvre destinée à durer. En revanche, certains mots prennent une valeur caractéristique à des époques déterminées et deviennent les symboles d'un état d'esprit. C'est au dramaturge de les faire sonner dans son texte. C'est ainsi que l'***honneur,*** la ***gloire,*** sont inséparables de la tragédie cornélienne, mais se vident de leur substance ou versent dans la grandiloquence chez les pseudo-classiques du XIXe siècle; au XVIIe siècle, lorsque l'Infante ou Chimène invoquaient leur ***gloire*** pour se protéger contre les faiblesses de l'amour, toutes les spectatrices sentaient que leur propre dignité était en jeu. Le « ***beau langage*** » du poète était entendu de la jeunesse d'alors. Lorsque l'Antigone d'Anouilh continue à braver Créon, bien qu'elle ne croie plus au culte des morts comme celle de Sophocle, et qu'elle ait découvert l'affreuse vérité sur la personnalité de ses frères, son refus d'accepter la vie et un modeste bonheur fait de continuels compromis, cette révolte exprime le besoin d'absolu, dont rêvait la jeunesse vers 1940, et la brutalité des termes, soigneusement calculée, est aussi, à sa manière, du « ***beau langage*** ». Beau langage encore que celui de Molière donnant à Dorine le parler pittoresque d'une « ***fille suivante, un peu trop forte en gueule et fort impertinente*** », et à Tartuffe les propos onctueux d'un casuiste hypocrite. Dans aucun cas, d'ailleurs, l'écrivain n'a reproduit des conversations réelles, mais il a choisi, en fonction du personnage idéal, le style, qui lui convenait le mieux. Au théâtre, le ***beau langage*** est toujours stylisé, même quand il conserve le ton naturel.

CONCLUSION. — Comme à toutes les époques, dramaturges et acteurs ont tendance à flatter les goûts du public et à sacrifier l'art au succès, Jouvet a raison de rappeler la primauté du « ***beau langage*** ». Loin d'être un vain verbalisme, celui-ci crée l'atmosphère dramatique plus efficacement encore que le décor, la mise en scène et les costumes. Enfin, c'est lui qui assure la pérennité de l'œuvre, alors que le spectacle évolue avec la civilisation et le progrès technique. Mais que serait le ***Beau Langage,*** s'il ne s'appuyait sur une pénétrante observation de l'homme, sur la connaissance de ses passions et de ses vices, qui n'ont guère varié depuis Eschyle et Aristophane ?

Roman et évasion (Marcel Proust).

A propos du romancier, Marcel Proust écrit :

« D'un mot, il peut nous affranchir. Par lui, nous perdons notre ancienne condition pour connaître celle du général, du tisseur, de la chanteuse, du gentilhomme campagnard, la vie des champs, le jeu, la chasse, la haine, l'amour... Notre infortune ou notre fortune cesse pour un instant de nous tyranniser... C'est pourquoi, en fermant un beau roman triste, nous nous sentons si heureux. »

Commentez ces lignes en vous servant d'exemples précis.

INTRODUCTION. — L'auteur de ***A la recherche du temps perdu*** est non seulement l'un des plus grands romanciers du XXe siècle, mais un critique, qui a longuement examiné les rapports entre l'œuvre et le public. Le roman, en particulier, arrache le lecteur à ses habitudes et l'entraîne dans un monde inconnu : *« D'un mot, il peut nous affranchir... nous nous sentons si heureux. »*

EXPLICATION. — Trois idées se dégagent de ce texte :

1° Le roman nous fait connaître des conditions sociales, des professions et des sentiments différents des nôtres;

2° En nous évadant de nos préoccupations habituelles, nous échappons à toutes les contraintes et nous sommes disponibles pour toutes les aventures mentales;

3° Cette évasion nous assure un moment de bonheur, même si le roman est triste. L'émotion que nous ressentons ne nous accable pas comme un malheur réel; elle comble, au contraire, nos aspirations.

COMMENTAIRE. — 1° Toute profession impose des obligations, une routine, qui pèsent. Nous sommes tous prisonniers de notre milieu, de notre métier et de nos habitudes. Le lycéen lui-même ne connaît guère d'autre univers que les cycles scolaires. Le roman fait vivre par avance une multitude de vies. Le lecteur de Balzac est usurier avec Gobseck et Grandet, forçat évadé avec Vautrin, imprimeur avec David Séchard, alchimiste avec Balthazar Claës. Le soin avec lequel le romancier décrit le milieu où se déroule l'action fait de l'ouvrage une leçon de choses.

2° Les sentiments sont tout aussi nouveaux que le décor ou la condition sociale. Le lecteur connaît des passions qu'il n'éprouvera peut-être jamais, ou du moins avec une aussi grande intensité. La vie noie dans la grisaille de l'existence quotidienne les destins des héros et des monstres. Le romancier non seulement isole quelques personnages, mais encore dégage leur caractère des traits secondaires et donne un relief plus accusé à la passion dominante. Grandet devient l'avarice personnifiée, Goriot l'amour

paternel poussé jusqu'à la folie, Claës, le démon de la connaissance. L'amour surtout occupe une place prépondérante dans l'Univers romanesque à toutes les époques. Les romans « Précieux » du XVIIe siècle ont donné l'exemple du parfait amant avec Céladon, le modèle de la stratégie galante avec la *Carte de Tendre*. Plus proches de la réalité en apparence, mais tout aussi éloignés, ***La Princesse de Clèves, Le Lys dans la vallée,*** font partager toutes les nuances du sentiment, toutes les délicatesses du cœur.

3° Aussi il importe peu au lecteur que le dénouement soit triste ou heureux. Presque toujours d'ailleurs, il est malheureux comme celui d'une tragédie. Que deviendrait Julien Sorel une fois marié avec Mathilde de La Môle, riche et considéré ? Imagine-t-on Balthazar Claës inventant la transmutation de la matière et devenant un industriel au lieu d'un chercheur ? Le romancier laisse le lecteur sur sa soif : c'est en l'absence de Claës que le morceau de charbon se transforme en diamant, c'est au moment de mourir que le vieux savant trouve le secret de l'absolu. Eugénie Grandet, mariée et heureuse, serait une femme comme beaucoup d'autres. Isolée dans son amour déçu pour son cousin, elle nous touche plus profondément.

CONCLUSION. — Tous les genres littéraires, lorsqu'ils atteignent leur perfection, permettent au public de s'évader hors de la réalité. Le roman, à la fois fiction et vérité, par son absence de règles et par le dialogue privé qu'il engage avec chaque lecteur, procure ce dépaysement, même lorsqu'il se déclare réaliste. Il apporte à chacun une part de rêve que l'imagination peut prolonger à sa guise. Aussi plus les contraintes de l'existence sont lourdes, plus la vogue des romans s'affirme.

Le roman est-il un voyage dans le temps ? (Alain).

★ ***L'art du romancier est sans doute de peindre de nouveau le temps et les âges. Il faut que tout y soit éveil et découverte, mais dans le même objet. C'est pourquoi le changement d'objet brise le romanesque. Et les voyages ne sont point du tout objet de roman; non, seulement les retours. D'où vient l'intérêt sans mesure qui s'attache aux souvenirs d'enfance, et dans le même village, dans le même jardin, dans la même maison... Ainsi, dans un vrai roman, nous partons pour un certain voyage, qui est voyage dans le temps... Et surtout rien n'est plus étranger au roman que la peinture des choses comme elles sont...*** »

(Alain, ***Propos de Littérature,*** p. 237.)

Vous expliquerez, discuterez et commenterez cette opinion.

INTRODUCTION. Ce qui surprenait le plus les élèves venus de province dans la « Khâgne » d'Henri IV, c'était de ne pas trouver chez Alain un professeur de philosophie, mais un penseur pour qui tout était gibier : beaux-arts, souvenirs de guerre, littérature. Alain s'avouait grand lecteur

de romans et n'en avait aucune honte. Mais parmi la diversité des romans, certains comme « *Les Mousquetaires* et *La Reine Margot* » n'étaient lus « *qu'en passant* »; d'autres, les « *vrais romans* », étaient objet de réflexion et participaient à la connaissance de l'homme :

« *L'art du romancier... des choses comme elles sont.* »

EXPLICATION. — **1.** La première affirmation d'Alain concerne le rôle essentiel du temps dans l'art du roman. Ce temps n'est ni la forme de l'entendement, ni la chronologie, mais l'écoulement de la vie. Le romancier n'a pas à rivaliser avec l'historien et à faire un tableau de la société à une date déterminée, mais il peint les personnages à différents moments de leur existence, rendant ainsi manifeste leur transformation dans leur durée propre. L'adverbe *de nouveau* et le pluriel *les âges* évitent toute équivoque. La seconde partie du texte développe et précise d'ailleurs ce point de vue. Quel serait « *l'intérêt sans mesure des souvenirs d'enfance* », si les comparaisons entre le passé et le présent ne portaient pas sur les personnages mêmes, le vieillissement des êtres étant plus pénible que celui des choses ? De là, l'opposition entre le voyage dans l'espace et le voyage dans le temps. Alain semble rejeter les romans de voyages, bien que, dans d'autres *Propos,* il avoue son plaisir à relire Kipling et *L'Ile au trésor,* de Stevenson. En réalité, son opinion est moins catégorique. Le roman de voyages le divertit par sa variété, comme le ferait un reportage, mais ne constitue pas à ses yeux l'essence même du roman. Aussi, à l'intérieur même d'un roman, le voyage ne joue qu'un rôle accessoire dans l'intrigue, tandis que le *retour* contribue à créer un état d'âme, qui associe le temps et l'espace. « *Le romancier dispose du temps; il peut se déplacer; il peut voyager; rien ne le détourne de peindre les divers aspects d'une même chose.* » (*Ibid.*, p. 242.)

2. Le second point important est l'unité de l'objet. Alain ne conçoit pas l'art du roman comme un éparpillement, mais comme une concentration autour d'un groupe de personnages qui finissent par revenir dans un même cadre, comme dans le décor unique d'une tragédie. Peu importe que ce décor soit somptueux ou modeste, pittoresque ou banal : un *même village,* un *même jardin,* suffisent à créer ce monde fictif, où vivent les héros de roman. Cette unité de l'objet n'engendre pas la monotonie, puisque pour le lecteur « *tout est éveil et découverte* ». Ni le décor, ni les personnages ne se dévoilent d'un seul coup. Sur la scène, le héros doit se présenter au public : « *Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.* » Le romancier a plus de loisir que le dramaturge; il procède par touches successives, suggère des comparaisons, confirme des hypothèses, entretenant son lecteur dans la joie de la découverte. Le temps accuse certains traits, en atténue d'autres, découvre des aspects nouveaux. Le lecteur savoure au ralenti le spectacle qu'il ne peut examiner dans la vie réelle. Il en est de même de la perception, qu'Alain analyse magistralement dans les lignes qui précèdent cette remarque : « *Je regarde un paysage au matin. Le soleil qui monte va le changer d'instant en instant. Cependant mon regard seul l'éclaire d'une autre manière; je m'éveille en lui; je remarque, je distingue, je mets en place, je reconnais, je m'y reconnais. C'est une autre aurore.* » Le roman véritable est une suite d'aurores éclairées par l'art de l'écrivain.

3. Il faut éviter que le mot *perception* n'égare à son tour. La perception n'est pas une photographie de l'objet, mais une relation entre le sujet et

l'objet, une élaboration de l'intelligence, de la mémoire et des sens. Le romancier n'a donc pas pour but de reproduire les choses comme elles sont dans la réalité, mais de les dévoiler en fonction des personnages. Le contexte éclaire ce refus de réalisme : « ***Rien n'est plus étranger au roman que la peinture des choses comme elles sont. Non point comme elles sont, mais comme on les découvre, et toujours en partant de la première apparence. De même pour les visages et les caractères; d'abord en leur jeunesse; non pas de leur jeunesse propre, plutôt en la jeunesse de cette première idée qu'on s'en fait, et qui ne peut rester.*** » Aussi Alain est-il tout à fait hostile à l'art de Flaubert et de Zola. Emma Bovary ne lui semble qu'un « ***Pécuchet en jupons*** »; ***Salammbô***, « ***un beau décor d'opéra*** ». Quant à Zola et à ses disciples, ils sont condamnés sans appel, parce qu'ils sont coupables d'avoir fait des « ***inventaires sans perspective où chaque objet est à son tour centre, comme sont les pièces de musée. L'art du romancier est autre chose qu'un art de décrire et d'expliquer*** ». (*Ibid.*, p. 241.) Alain exige du romancier qu'il aille au-delà de la description, ou du moins que cette description soit soumise à l'évolution du temps et qu'elle n'occupe pas la place la plus importante.

Le « ***vrai roman*** », d'après cette analyse, est donc surtout le roman psychologique français, étude intérieure plutôt que peinture des choses. Aussi dans ***La Comédie humaine***, c'est au ***Lys dans la vallée*** que vont ses préférences, car la vallée fait saisir les transformations de l'amour de Félix pour Mme de Mortsauf.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure cette définition de l'art du romancier rend-elle compte des chefs-d'œuvre du roman ?

1. Réserves. — L'attaque contre le réalisme surprend au premier abord. Depuis le XVIIIe siècle, le roman s'éloigne toujours plus de la fiction et se rapproche de la réalité. ***La Vie de Marianne***, de Marivaux, ***Manon Lescaut***, et surtout ***Le Neveu de Rameau*** et ***Jacques le Fataliste*** décrivent la société de leur temps et évitent des péripéties invraisemblables. Stendhal prétend écrire une chronique de la Restauration dans ***Le Rouge et le Noir*** et compare le roman à un miroir : « ***Excepté pour la passion du héros, le roman doit être un miroir.*** » (Préface de ***Lucien Leuwen***.) Le sujet du ***Rouge et le Noir*** est tiré d'un fait divers de trois ans antérieur au roman : la condamnation d'un ancien séminariste, Berthet, coupable d'avoir tiré un coup de pistolet sur sa maîtresse pendant un office. Balzac déclare rivaliser avec Geoffroy Saint-Hilaire dans la peinture des « ***espèces sociales*** », analogues aux espèces zoologiques. Non seulement il ne s'oppose pas à l'historien, mais il considère que la mission du romancier ne diffère de l'histoire que parce qu'elle envisage le présent ou un passé récent : « ***La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs.*** » Pour composer les personnages de sa fresque immense, Balzac puise à chaque instant dans le réel, tantôt utilisant ses propres souvenirs d'écrivain débutant (Daniel d'Arthez dans ***Les Illusions perdues***), tantôt transposant ses rêves d'imprimeur (David Séchard), tantôt idéalisant ses inspiratrices, comme Mme de Berny devenant Mme de Mortsauf dans ***Le Lys dans la vallée***. Vautrin,

l'une des figures les plus surprenantes de ***La Comédie humaine,*** doit une partie de ses traits à Vidocq, ancien forçat devenu préfet de police, et que fréquentait le. romancier. Bien plus, ces « inventaires », qui irritent Alain, lorsqu'il les rencontre chez les successeurs des Naturalistes, abondent chez Balzac, qui commence la plupart de ses ouvrages par une longue et minutieuse description : Saumur dans ***Eugénie Grandet,*** Angoulême dans ***Les Illusions perdues,*** la pension Vauquer dans ***Le Père Goriot,*** la maison flamande de Balthazar Claës dans ***La Recherche de l'Absolu,*** etc. Dans ses romans comme dans la vie, Balzac aime collectionner les œuvres d'art avec la passion d'un cousin Pons. Chaque roman suppose une énorme documentation orale ou écrite, et souvent la vision directe des lieux et des choses. Sur ce point, il n'y a entre Balzac et Flaubert qu'une différence de degré.

D'autre part. Flaubert et Zola n'ont pas été condamnés ***sans appel***. Tout au contraire, les romans comme ***L'Assommoir*** et ***Germinal*** connaissent un regain de succès. Quant à Flaubert, lui-même ne se faisait pas d'illusion sur la valeur de la documentation en art, et ne la considérait que comme tout à fait relative : « ***Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages,*** etc. ***Eh bien, je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur. La vérité matérielle ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut.*** » Aussi à ses lecteurs, qui ne voyaient dans ***Madame Bovary*** qu'un fait divers normand, il rappelle sans cesse que son roman est une « ***histoire inventée*** », affirmation confirmée par la critique . Flaubert n'a pas copié un modèle unique, décrit un seul bourg normand, raillé un seul pharmacien, mais composé des types avec divers traits pris aux uns et aux autres.

Enfin, Flaubert n'a nullement négligé le « ***voyage dans le temps*** ». Si les critiques d'Alain contre ***Madame Bovary*** et ***Salammbô*** ont une part de vérité, elles ne s'appliquent pas à ***L'Education sentimentale,*** que l'auteur des ***Propos*** semble ignorer ou qu'il néglige comme étant contraire à sa démonstration.

Bien que l'échec de toute une génération soit évoqué par l'enlisement de Frédéric Moreau et de Deslauriers, et que Flaubert ait évité de donner une structure dramatique à son œuvre, l'intérêt de celle-ci se concentre sur les amours de Mme Arnoux et de Frédéric. Le titre du roman n'est pas trompeur : c'est bien une éducation du cœur avec ses phases successives s'inscrivant à la fois dans la vie du personnage et dans l'époque. Les événements indivjduels ou collectifs (examens, profession, héritage providentiel, révolution, coup d'Etat, etc.) n'ont d'importance que dans la mesure où ils se répercutent sur la passion unique. Nul roman n'illustre mieux l'analyse d'Alain, notamment lors de la dernière rencontre de Frédéric et de Mme Arnoux. Pour l'oublier, Frédéric a parcouru le monde, mais ce voyage dans l'espace n'a pas guéri sa mélancolie. Aussi le romancier se garde bien d'évoquer des images brillantes ou pittoresques :

« ***Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint...*** » Et puis, ce que Frédéric n'espérait plus arrive : Mme Arnoux lui rend visite; dans sa morne vie de province, près d'un mari qui n'est plus qu'un malade, son amour pour Frédéric est devenu une force irrésistible. Mais il est trop tard pour que Frédéric échappe à l'univers irréel qu'il a créé avec ses souvenirs et ses rêves. De cette entrevue, il ne

conservera qu'une mèche de cheveux blancs, marque terrible du temps. Ainsi chacun des personnages a cheminé dans le temps avec son rythme propre, tantôt se rapprochant de l'autre, tantôt s'éloignant comme les thèmes d'une symphonie, qui s'entrelacent, se fondent, disparaissent et s'opposent.

2. Confirmation. — Comme il est naturel, les romans préférés d'Alain se fondent principalement sur le temps. Si, selon la définition de Thibaudet, ***« la durée balzacienne est une durée historique, la durée française d'un demi-siècle exprimée et reflétée dans la Comédie humaine »,*** à l'intérieur de ce gigantesque ensemble la durée individuelle des personnages est analysée avec son rythme propre. Le retour des personnages d'un roman à l'autre ne ressemble nullement aux entrées et aux sorties de scène des valets de comédie; d'une apparition à l'autre, non seulement le décor et les partenaires ont changé, mais le personnage lui-même s'est transformé, tantôt penché sur ses souvenirs, tantôt tourné vers l'avenir. L'exemple du ***Lys dans la vallée,*** s'il est le plus caractéristique pour la concentration des sentiments autour d'un même objet, n'est pas unique pour la peinture du temps. Le colonel Chabert, Rastignac, Lucien de Rubempré, Vautrin, Eugénie Grandet, poursuivent leur existence au-delà des crises qui dévoilent leur nature secrète.

La brève existence de Julien Sorel est tout entière ***« éveil et découverte »,*** et invincible retour, puisque, au moment d'accomplir ses projets ambitieux, la vengeance et l'amour ramènent Julien à Mme de Rênal. Dans ***La Chartreuse de Parme,*** où le temps est moins mesuré et le rythme plus lent, Fabrice et la Sanseverina ont tout le loisir de passer de l'adolescence à la maturité, faisant apparaître successivement tous les aspects de leur caractère. Leurs réactions fondamentales devant les circonstances extérieures demeurent les mêmes, mais les effets diffèrent, car l'écoulement du temps a modifié non seulement leur situation dans le monde, mais leur être profond. Les personnages ont pris peu à peu conscience d'eux-mêmes, et ce qui était élan spontané devient action réfléchie. Au début du roman, la Sanseverina est une adolescente pleine de gaieté railleuse, puis elle devient la brillante comtesse Pietranera, enfin la Sanseverina, comtesse Mosca, toujours impulsive et passionnée, mais ayant appris la ruse, et consciente de sa défaite devant l'épanouissement progressif de Clélia. Le pathétique des situations vient de ce recommencement perpétuel dans une atmosphère toujours plus assombrie par le désaccord des durées.

Le titre des œuvres de Proust, ***A la recherche du Temps perdu, Le Temps retrouvé,*** indique assez la place de la mémoire dans l'élaboration des sentiments. Les impressions des sens ne se transforment en sentiments qu'après une phase d'oubli, qui permet ensuite aux souvenirs de reparaître avec une fraîcheur et une authenticité accrues, en les incorporant au moi profond du personnage. Alors l'incident concret provoque une association d'idées, qui s'éclaire et s'organise dans le temps. L'analyse la plus complète de ce mouvement de va-et-vient entre le présent et le passé se trouve dans la page bien connue de la tasse de thé et de la madeleine ***(Du côté de chez Swann).*** Le narrateur éprouve un plaisir délicieux et hors de proportion à déguster cette madeleine; il s'interroge et... ***« tout d'un coup, le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui d'un petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que, ce jour-là, je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans la chambre,***

ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul... Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir... ». De cet effort pour recréer le passé à la lumière du présent, de cette possibilité de nouer ensemble des faits, qui semblaient jadis sans lien entre eux, et de tisser une trame multiple et une, naît l'atmosphère romanesque. « *Le roman,* déclarait Proust, *n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps.* »

Comment cette recherche du temps perdu s'opère-t-elle ? Alain distingue deux manières : la première remonte le cours du temps et fixe les dates du passé : « *Chacun est alors historien; ce thème convient pour la table de famille; la chronologie s'élabore en allant du présent au passé* »; la seconde, celle de Proust, est poétique; elle s'attache d'abord aux apparences, puis découvre le monde : « *Il n'est jamais comme on croyait. Ce voyage de la poésie à la prose définit le roman... Celui qui se souvient ainsi, le visage tourné vers l'avenir, sait pourtant bien où il va... Nous marchons à l'avenir, mais cet avenir est passé et nous le savons bien.* » Cette démarche dans le Temps, bien qu'environnée de descriptions, rapproche tout roman de la poésie romantique, dont *Le Lac* demeure le chef-d'œuvre incontesté

CONCLUSION. — Bien que la définition du « vrai roman » par Alain soit trop exclusive, elle a le mérite de mettre en valeur une des innovations les plus importantes du XIXe siècle, l'étude de l'âme humaine dans sa durée. Après Stendhal, Balzac et surtout Proust, le romancier ne peut plus se contenter d'images statiques, quel que soit le genre de romans qu'il choisisse. Il résulte de cette évolution dans le temps que l'univers romanesque se sépare de plus en plus du système dramatique, où règnent crises et coups de théâtre, pour se rapprocher de la composition symphonique et de la création poétique.

La sympathie est la première qualité du critique.

★ **Albert Thibaudet a écrit :**

« Si originales que soient les œuvres de génie, elles sont faites par des hommes, et pour des hommes; nous vibrons avec elles dans la mesure où elles sont chargées d'humanité, et le sentiment par lequel nous en épousons la beauté ne diffère pas en nature du sentiment qui les a créées. Le meilleur de la critique réside dans cette sympathie de sentiment, et c'est pourquoi l'intelligence seule ne fait jamais qu'une moitié de la critique. »

Vous commenterez et discuterez ces affirmations en vous appuyant sur des exemples précis.

(Propédeutique, Paris.)

INTRODUCTION. — Albert Thibaudet (1874-1937) est l'un des critiques les plus considérables d'entre les deux guerres mondiales. Son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours,* bien que les derniers chapitres en soient maintenant discutés, demeure un monument non seulement d'érudition, mais d'intelligence et de sympathie. Sans cesse Thibaudet a enrichi ses connaissances et assoupli sa méthode, proposant ainsi une voie féconde aux critiques de l'avenir : ***« Si originales... une moitié de la critique. »***

EXPLICATION. — Ce texte comprend trois idées essentielles, d'ailleurs étroitement liées entre elles.

Tout d'abord, Thibaudet **réconcilie le génie et le public**. La caractéristique du génie est de dominer la foule, de s'élever au-dessus des traditions et des poncifs, de créer des œuvres uniques, qui déconcertent d'abord par leur originalité. Tout chef-d'œuvre authentique constitue un scandale pour ses contemporains avant d'être consacré par le temps. Mais l'originalité ne consiste pas nécessairement dans l'hermétisme et dans le mépris du public. Le lien entre l'œuvre de génie et la foule, c'est la parenté entre l'auteur et les autres hommes. Peut-on concevoir un écrivain, un artiste, qui n'ait aucun sentiment commun avec ses contemporains, qui n'éprouve aucune de leurs passions et qui ne partage aucun de leurs préjugés ? Le mélange de grandeur et de faiblesse, qui fait le pathétique de l'homme trouve précisément son expression dans l'œuvre de génie, vibrante de vie.

Seconde idée : **le créateur et le public** ayant la même nature, sinon les mêmes dons, **communient dans un même idéal de beauté.** Le lecteur est incapable de composer le poème ou le roman, mais il devine les intentions de l'auteur, partage les émotions qui ont suscité la genèse de l'œuvre. Ne pouvant exprimer lui-même ce qu'il ressent confusément, il est heureux qu'un autre l'ait fait à sa place et mieux que lui. Boileau, au terme de sa carrière, le remarquait déjà : ***« L'esprit de l'homme est naturellement plein***

d'un nombre infini d'idées confuses du vrai, que souvent il n'entrevoit qu'à demi; et rien ne lui est plus agréable que lorsqu'on lui offre quelqu'une de ces idées bien éclaircie et mise dans un beau jour. Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante, extraordinaire ? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir. C'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer... » (Préface de 1701.) Le chef-d'œuvre tisse donc de nouveaux liens de compréhension et d'estime entre le public et le créateur.

Troisième idée : la critique ne consiste donc pas seulement à analyser les œuvres, à comprendre par l'intelligence les intentions de l'auteur, encore moins à relever les imperfections, mais à se mettre dans l'état d'esprit de l'artiste ou de l'écrivain au moment de la création, à éprouver les mêmes sentiments que lui, ce qui est **la sympathie** au sens étymologique. Le critique n'est donc pas l'adversaire du créateur, mais son allié et son défenseur. Près d'un public toujours plus vaste, mais de médiocre culture, il se fait l'avocat de l'œuvre originale et la fait adopter. Ainsi les qualités du critique ne sont pas en opposition avec celles du poète et se rejoignent même dans un idéal de perfection.

DISCUSSION. — Les affirmations de Thibaudet nous paraissent-elles également vérifiées par l'histoire littéraire ?

1. La première nous semble **incontestable.** Les œuvres qui survivent sont celles qui s'adressent aux hommes et non celles qui traduisent seulement une fantaisie de l'auteur. C'est parce que les tragiques grecs ont ressenti intensément le pathétique de la condition humaine, qu'ils nous émeuvent encore, en dépit des transformations de la société. En revanche, les Alexandrins, trop érudits et confinés dans des chapelles littéraires, n'intéressent guère que des spécialistes. On peut en dire autant de nos écoles poétiques. Si Mallarmé a échoué finalement dans son ambition de donner une explication poétique du monde, n'est-ce pas parce qu'il retranchait une bonne partie de ce qui fait l'homme, les passions, les sentiments, les anecdotes ? A force de pureté hermétique, il en oubliait le cœur humain et se retranchait lui-même dans un univers inaccessible, qui aboutissait à la stérilité. Depuis, il semble que, de plus en plus, poètes et artistes aient confondu originalité et absurdité, toujours plus subjectifs et plus exclusifs; mais quelle sera demain l'audience de la plupart des dadaïstes, lettristes et même des surréalistes ? La recherche de l'originalité à tout prix conduit au culte excessif de la forme et à un art artificiel.

2. La seconde assertion semble **plus contestable.** Sans doute nous vibrons avec une œuvre dans la mesure où elle est chargée d'humanité, mais pouvons-nous épouser les mêmes sentiments que le poète ou l'artiste au moment de la création ? La création artistique est une opération fort complexe, qui déroute les critiques les plus avertis; elle dépend souvent moins d'un acte de volonté réfléchie que des circonstances, qui suscitent ce qu'on appelle l'inspiration. Le créateur lui-même a-t-il toujours une claire vision de l'œuvre entreprise ? Rien n'est moins sûr, et en cours d'exécution celle-ci se transforme et modifie le projet initial. S'il est une œuvre qui éveille la sympathie des lecteurs par son humanité, c'est bien les *Essais.* On l'a dit maintes fois, dans chaque chapitre, on découvre un

homme qui s'interroge et se confie. Mais même dans cette conversation entre l'auteur et le lecteur, est-on sûr de suivre la pensée et d'éprouver les mêmes sentiments que Montaigne ? Celui-ci avoue que lui-même change à chaque instant et qu'il ne se retrouve plus. Aussi Thibaudet nuance son affirmation : auteur et lecteur se rapprochent par une même conception de l'homme, par une attitude analogue à l'égard de la vie; ils s'évadent de la médiocrité quotidienne, mais le lecteur reste très en deçà du créateur, qui l'introduit dans un monde qu'il a forgé.

3. A vrai dire, Thibaudet insiste sur **la communauté des sentiments de l'auteur et du lecteur** pour conseiller le critique, lecteur privilégié. Etre critique, c'est être juge, selon l'étymologie, et par suite rechercher la justice. Si le critique manifeste trop de sympathie pour l'œuvre en tenant compte plutôt des intentions de l'auteur que de l'œuvre même, ne risque-t-il pas de tromper le public, de mettre sur le même plan des créations de qualité différente et d'encourager les médiocres ? La « ***sympathie de sentiment*** » doit donc se concilier avec une certaine sévérité et une intelligence très avertie. Thibaudet ne le conteste d'ailleurs pas et toute son œuvre montre une clairvoyance exempte de préjugé. En fait, la critique oscille entre deux contraires : la critique envieuse et malveillante, qui trouve son plaisir à rabaisser le mérite des chefs-d'œuvre; la critique sévère, mais juste, qui défend la Beauté contre les profanations. Dans l'Antiquité, Zoïle représente la première; Aristarque, l'éditeur d'Homère, la seconde. Or, Zoïle et Aristarque renaissent à chaque génération. Au XVIIe siècle, les querelles du ***Cid***, d'***Andromaque***, de ***Phèdre***, de ***L'Ecole des femmes***, rappellent Zoïle, tandis que ***L'Art poétique*** de Boileau se rapproche de la critique d'Aristarque. Mais du XVIIe au XXe siècle, la critique a évolué et s'est efforcée de se constituer en science : avec Taine, elle possède une méthode rigoureuse, qui replace l'œuvre et l'auteur dans leur milieu et leur époque. Documentation minutieuse et intelligence sont les qualités dominantes de cette critique, qui, malgré d'incontestables réussites, demeure incomplète. Bien avant Thibaudet, Flaubert reproche à cette critique d'expliquer une série, une école, et non le chef-d'œuvre : « ***Du temps de La Harpe, on était grammairien; du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi ?... Il faudrait pour cette critique-là une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête, et puis du goût...*** ». Ni le goût, ni la sympathie ne manquent à Sainte-Beuve, quand il s'agit d'écrivains du passé. Parti des classifications imitées de l'Histoire naturelle, il aboutit aux « ***biographies morales*** » et excelle dans les « ***portraits littéraires*** ». Or, imagine-t-on un peintre qui n'éprouve aucune sympathie pour son modèle ? L'exemple le plus frappant d'une communauté de sentiments, qui aide l'intelligence critique, est son ***Port-Royal***. Rien ne semble rapprocher Sainte-Beuve des Jansénistes. D'un côté, l'austérité et la rigueur du Jansénisme; de l'autre, une âme indécise, tortueuse, hésitant entre la foi et le scepticisme. Et pourtant les docteurs de la Grâce ont trouvé leur avocat le plus chaleureux dans ce critique désabusé. C'est que, transposant ses propres expériences et ses déceptions, Sainte-Beuve en arrive à aimer les Solitaires de Port-Royal et entrevoit leur drame intérieur. Tout critique doit commencer par cet élan du cœur et chercher le point de rencontre, sinon sa critique laissera échapper les beautés pour ne relever que les défauts.

CONCLUSION. — Les conseils de Thibaudet aux auteurs et aux critiques venaient à leur heure. D'un côté, la recherche de l'originalité à tout prix éloignait bon nombre d'écrivains de l'humanité et tendait à l'absurdité. D'un autre, un renouveau de critique rationaliste et dogmatique risquait de méconnaître les aspirations des générations nouvelles. Il était donc utile de rappeler le caractère humain du chef-d'œuvre et d'inviter le critique amateur ou professionnel à suivre l'exemple de Sainte-Beuve dans son effort de sympathie.

Proust contre Sainte-Beuve.

★ Vous expliquerez, discuterez et commenterez l'opinion suivante de Marcel Proust :

« La fameuse méthode [de Sainte-Beuve], *qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre... méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur... »*

(Contre Sainte-Beuve.)

Bibliographie sommaire.

Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve (Gallimard)*

SAINTE-BEUVE, *Port-Royal.* Extraits (éd. *Hatier;* Classiques *Larousse).*

GIRAUD, *La Critique Littéraire (Aubier).*

J. POMMIER, *Question de critique et d'histoire littéraire.* — *(Droz).*

THIBAUDET, *Physiologie de la critique (N. R. C.).*

P. MOREAU, *La Critique littéraire en France* (1960, *A. Colin).*

COMPRENDRE LE SUJET. — Les œuvres posthumes de Marcel Proust ne comportent pas seulement le roman biographique de ***Jean Santeuil*** et de multiples ébauches, mais aussi une importante étude critique dirigée contre la méthode de Sainte-Beuve. Proust considère comme un devoir de salubrité intellectuelle de dénoncer les erreurs de celui-ci, ***« comme écrivain et comme critique »,*** pour libérer la Critique de son emprise.

Il commence par rappeler la célébrité de l'écrivain, les éloges que lui ont décernés Taine et Paul Bourget, qui le considèrent comme le fondateur de la critique positive; puis, il cite Sainte-Beuve lui-même, résumant sa doctrine par la juxtaposition de larges extraits : regrets de ne pouvoir ***« revenir à l'homme »*** pour mieux connaître l'œuvre, quand il s'agit des Anciens; utilité pour les Modernes d'observer l'homme et son

comportement dans la société pour le classer dans une « *famille d'esprits* » en se posant toutes sortes de questions, qui découvrent peu à peu son caractère. Ayant ainsi disposé la cible, Proust peut lancer ses traits en toute sûreté. Tout d'abord, il s'en prend à la doctrine même, qui fait de l'œuvre le reflet de l'homme, selon le proverbe cité par Sainte-Beuve : « *Tel arbre, tel fruit.* » La création littéraire lui semble plus complexe que la production naturelle; l'homme et l'écrivain sont distincts, et négliger cette dualité, c'est ignorer l'homme réel : « *un livre est le produit d'un autre moi,* etc. » Ensuite, il montre à quel abus la méthode de l'enquête peut aboutir. Sainte-Beuve a connu l'entourage de Stendhal, a recueilli les confidences d'Ampère, de Mérimée sur le romancier, et cependant il n'a pas compris son œuvre; après avoir condamné *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* (« *ils sont franchement détestables* »), il conclut par un éloge de l'homme, dont la niaiserie étonne chez un critique de cette classe. Aussi Proust peut se divertir à ses dépens : « *Tout compte fait, ce Beyle, un brave homme ! Ce n'était peut-être pas la peine de rencontrer si souvent à dîner, à l'Académie, M. Mérimée, de tant faire parler M. Ampère, pour arriver à ce résultat.* » De l'erreur centrale sur la création artistique découlent les erreurs particulières concernant les Contemporains. Les plus flagrantes, en dehors de Stendhal, visent Nerval, Balzac et Baudelaire. La connaissance de l'homme a obscurci celle de l'œuvre. Le « Moi » superficiel et extérieur a suscité l'animosité du critique, et celle-ci a rejailli sur l'œuvre. Si l'on ne connaissait la littérature du XIXe siècle que par les *Lundis,* on se priverait des chefs d'œuvre et on lirait des ouvrages médiocres, dont le temps a fait justice. La critique de Sainte-Beuve n'est pas profonde; c'est un article de brillant journaliste, qui tire des fusées, mais non l'étude approfondie, réfléchie d'un artiste, qui s'efforce de retrouver les phases de la creation. Marcel Proust, qui a tant fréquenté lui-même les salons, lui reproche d'avoir confondu l'esprit de la conversation et la sincérité de l'écrivain envers son œuvre : « *Il ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude nous faisons taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et où nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, et celles... où nous tâchons d'entendre et de rendre le son vrai de notre cœur, et non la conversation... En réalité, ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même; c'est bien l'œuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité... c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres...* ». Sainte-Beuve s'est donc trompé à la fois sur la mission de l'art et sur les liens qui unissent l'artiste à son œuvre. Il a tissé autour de celle-ci un réseau, qui l'attache au milieu, à l'époque, aux cercles mondains, bref, à tout ce qui est hors d'elle. Or la caractéristique du génie, c'est de briser toutes ces relations, d'être différent des autres. En ce sens, chaque génie est autonome et on ne peut le comprendre par l'étude des sources, des amitiés ou des influences : « *Chaque individu recommence pour son compte, la tentative artistique ou littéraire; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère.* » Remarque qui rejoint curieusement celle de Victor Hugo : « *Tout recommence avec le nouveau poète...* »; mais celui-ci ajoutait : « *et en même temps, rien n'est interrompu* ». La méthode des *familles naturelles d'esprits* » est une fausse science, qui égare en donnant l'illusion de la certitude rigoureuse. Il reste

à créer une critique intuitive et artiste, qui, par la sympathie, atteigne le cœur de l'œuvre.

L'étude de Proust se termine par un parallèle entre l'œuvre poétique et l'œuvre critique de Sainte-Beuve. Tout en s'étonnant de la pauvreté des moyens dans les ***Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme,*** Proust déclare ces poèmes très supérieurs aux ***Lundis : « Tout jeu d'esprit a cessé. Les choses ne sont plus approchées de biais avec mille adresses et prestiges... Il y a plus de sentiment direct avec les « Rayons jaunes », dans « les larmes de Racine », dans tous ses vers, que dans sa prose.*** » C'est cette sincérité, et même cette gaucherie, qui touche. qui révèle la véritable personnalité de l'auteur, alors que le critique sacrifie aux rites mondains et fait briller l'esprit aux dépens des chefs-d'œuvre.

Cette conclusion appelle immédiatement des réserves, si on la considère comme un exemple de la méthode intuitive. Sans doute Proust a raison de signaler l'originalité des poèmes de Sainte-Beuve. Lors de sa publication en 1829, le recueil avait seulement obtenu un succès de curiosité et de scandale, mais cet « ***exemple d'une certaine naïveté souffrante et douloureuse*** » (Sainte-Beuve) avait été rapidement éclipsé par les chefs-d'œuvre éclatants des maîtres déjà installés dans la gloire. Il faudra attendre Baudelaire et les Symbolistes pour que ce « ***peu de chose charmant et sincère*** » soit la source d'une nouvelle poésie. Le parallèle cependant est bien factice, et visiblement orienté en vue de la conclusion : « ***Les vers d'un critique, c'est le poids de la balance de l'éternité de toute son œuvre.*** » Il ne tient pas compte de l'évolution de l'homme, de l'accroissement de la culture entre les ***Poésies*** et les ***Lundis***. D'autre part, en accablant l'auteur des ***Lundis,*** Proust tombe dans le travers qu'il reproche à Sainte-Beuve : il dénigre l'homme pour condamner l'œuvre. Il est vrai que Sainte-Beuve académicien, pontife de la critique, n'est pas un personnage sympathique; ses articles reflètent parfois de la complaisance mondaine, une courtisanerie intéressée, ou une animosité assez mesquine. Mais la sûreté de son jugement est-elle toujours obscurcie par ces défauts ?

En revanche, lorsque Proust cesse de condamner Sainte-Beuve pour réhabiliter les victimes de celui-ci, il montre une finesse et une intelligence admirables. S'agit-il de Nerval, il ne se contente pas de s'égayer sur la formule « ***surprenante*** » laissée par Sainte-Beuve : « ***Gérard de Nerval, qui était comme le commis voyageur de Paris à Munich*** », il attaque l'opinion courante, qui présente Nerval comme un écrivain du XVIIIe siècle attardé, et qui sépare le poète du prosateur. Tout au contraire, il découvre dans les différentes formes de l'œuvre une unité fondamentale : « ***Il n'y a nullement solution de continuité entre Gérard poète et l'auteur de « Silvie »... ses vers et ses nouvelles ne sont (comme les « Petits poèmes en prose » de Baudelaire et « Les Fleurs du mal »...) que des tentatives différentes pour exprimer la même chose.*** » La limpidité de la prose de Nerval, si souvent comparée à la clarté des paysages du Valois, est un effet du rêve et non de l'intelligence. L'impression de réalité que font les descriptions de ***Sylvie*** est trompeuse. En fait, Nerval ne décrit pas ce qu'il voit, mais recompose un tableau à l'aide de souvenirs anciens, qui se combinent avec de nouvelles impressions. La magie de l'art, c'est précisément de nous faire voir Mortefontaine, son château Louis XIII, avec les yeux de Nerval, hanté par son rêve intérieur : « ***La passion croit son objet réel, l'amant de rêve d'un pays veut le voir... tout compte fait, il n'y a que l'exprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer***

dans un livre, qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de « Sylvie ». Ce rêve, Proust le revit pour son propre compte. Il éprouve le même enchantement que dut ressentir Nerval à la recherche du temps passé. ***Sylvie*** n'est pas une peinture spontanée, bien qu'elle en donne l'impression; sa naïveté, c'est *« le rêve d'un rêve »,* qui erre sans cesse du présent au passé. Aussi le critique et l'auteur sont à l'unisson, partagent la même exaltation. Proust a réussi à recréer en lui le « Moi » profond de Nerval, alors que Sainte-Beuve, Jules Lemaître et Barrès n'avaient aperçu qu'un aspect limité et superficiel de l'œuvre. Sur ce point, la réussite de Proust est aussi complète qu'il pouvait le désirer. Les critiques modernes ont prouvé par des documents irréfutables cette perpétuelle évasion du réel, alors que le naturel du récit et la précision des détails donnent toutes les apparences de l'authenticité. C'est ainsi que l'escale à Cythère du ***Voyage en Orient*** (chap. XV, ***San-Nicolo***), si émouvante par le contraste entre les rêves de beauté, de vie et d'amour qu'évoque l'île de Vénus, et la macabre vision du *« gibet à trois branches »,* est imaginaire, comme l'a révélé le ***Journal de bord*** du navire de Nerval. L'origine de cet épisode, qui inspira à son tour Victor Hugo *(Cérigo)* et Baudelaire *(Un voyage à Cythère)* doit être recherchée non dans la vie de l'écrivain, mais dans les récits de voyage qu'il lisait à la Bibliothèque Nationale. Or rien ne distingue cette invention des souvenirs vécus, tant elle est fondue dans l'unité profonde de la personnalité. Bien plus, en vérifiant la topographie de ***Sylvie,*** dans cette campagne si souvent parcourue par Nerval enfant, on a relevé de surprenantes erreurs, par exemple lors de la visite à la vieille tante. C'est que Nerval, en recomposant, par le souvenir, les éléments de réalité, les a associés aux impulsions du rêve et leur a donné une signification symbolique. Qu'importent alors les points cardinaux et les poteaux indicateurs !

Les pages consacrées à Baudelaire sont tout aussi pénétrantes. Une fois de plus, Proust insiste sur l'incompréhension de Sainte-Beuve, qui a jugé le poète sur l'homme; puis, il donne sa propre interprétation fondée sur l'examen de l'œuvre. Et c'est, dès l'abord, une définition, qui éclaire le génie de Baudelaire : *« Il est cruel avec infiniment de sensibilité. »* L'exemple le plus frappant de cette harmonie des contraires se trouve dans le poème ***Les Petites vieilles,*** si émouvant, et où le poète n'omet pourtant aucun détail cruel. Baudelaire dépasse toujours le stade de l'émotion pour atteindre l'impassibilité de l'art et parfois même une ironie sarcastique, si bien que l'expression de la sensibilité est absente des tableaux, qui l'avaient bouleversé : *« Ressentir toutes les douleurs, mais être assez maître de soi pour ne pas se déplaire à les regarder... cette subordination de la sensibilité à la vérité... est une marque de génie. »* Vue d'une rare perspicacité, et qui restitue leur unité aux cycles divers des ***Fleurs du mal.***

Toujours sous la forme d'une conversation, Proust expose les bévues de Sainte-Beuve concernant Balzac, les corrige tout en justifiant sa propre admiration. Il admet le reproche de ***vulgarité,*** mais considère cette vulgarité comme inhérente au génie de Balzac : si on aime celui-ci, la vulgarité devient presque une qualité. L'erreur la plus surprenante de Sainte-Beuve est de ne pas avoir compris l'ambition de Balzac d'englober toute la société et d'avoir supposé un dessein publicitaire dans la multiplicité des villes choisies par le romancier comme cadres à ses œuvres. Sainte-Beuve se trompe encore lorsqu'il accuse de monotonie le retour des personnages, leur passage d'un

roman à l'autre : c'est précisément la trouvaille, dont Balzac était le plus fier, et qui lie entre eux les divers membres de cette immense famille. Proust, qui a lui-même organisé avant tant d'art le départ de ses héros, puis leur réapparition en des milieux différents, avec le vieillissement inévitable et un éclairage nouveau, admire au contraire cette invention, qui est à l'origine de la plupart des romans cycliques.

Cependant Balzac présente pour sa théorie des deux « Moi » une objection qu'il ne peut éviter : « ***Il n'y avait pas démarcation entre la vie réelle (celle qui ne l'est pas à notre avis) et la vie de ses romans (la seule vraie pour l'écrivain).*** » En effet, Balzac, dans sa correspondance avec sa sœur ou avec Mme Hanska, analyse et décrit ses sentiments de la même façon que ceux de ses personnages. La confusion entre l'homme et l'auteur est perpétuelle. Dans ce cas particulier, l'étude de la vie peut donc être féconde. Mais la réponse de Proust est catégorique : Sainte-Beuve, qui a connu l'homme, a méconnu l'écrivain.

De ces exemples, se dégagent une doctrine de la création artistique en même temps qu'une conception de la critique. Lui-même a trop souffert de sa réputation de snobisme, qui lui a d'abord fermé les portes de la N.R.F., pour ne pas séparer radicalement la vie mondaine de l'inspiration créatrice. Comme Flaubert, Proust veut œuvrer à loisir, dans le calme, avec la volonté de satisfaire son besoin de perfection, sans complaisance pour les amis ou les relations : « ***Un artiste pour être tout à fait dans la vérité de la vie spirituelle doit être seul*** », écrit-il dans ***A l'ombre des jeunes filles en fleurs,*** reprenant ainsi une des réflexions de la ***Conclusion*** du ***Contre Sainte-Beuve*** : « ***Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole...*** » On sait combien la maladie exauça l'artiste en le retranchant presque complètement de la société et de la nature, le contraignant à recourir à la mémoire, non seulement pour évoquer les choses et les êtres qui avaient fait impression sur lui, mais pour composer un univers imaginaire et idéal se substituant au monde matériel. Dans cette solitude silencieuse, l'écrivain retrouve plus facilement le temps passé et fait apparaître à la conscience des ensembles qui étaient ensevelis dans l'oubli. Une sensation, un fait indifférent en apparence, suscitent par analogie tout un état d'âme, comme la célèbre madeleine trempée dans le thé dans ***Du côté de chez Swann.*** Aussi ne cesse-t-il de répéter que les « ***données de la vie ne comptent pas pour l'artiste*** », signifiant par là que bien d'autres hommes ont pu avoir des vies semblables ou plus étranges sans pour cela avoir créé aucune œuvre d'art. Mais lorsque ces impressions profondes et authentiques sortent de l'oubli nécessaire et s'organisent par la mémoire avant de s'exprimer par le talent, elles deviennent l'essentiel de l'ouvrage. C'est donc bien dans les méandres du subconscient que doit pénétrer l'écrivain pour animer les personnages de ses romans. La démarche du critique est identique. Il devient en quelque sorte un « double » de l'auteur, comme Proust l'a montré en exécutant de nombreux pastiches. La sensibilité, des dons intuitifs, une faculté d'adaptation presque féminine, sont donc nécessaires pour comprendre les intentions et les ressorts secrets de l'œuvre; si l'auteur a besoin de toute la lucidité du critique, le critique, lui, ne peut se contenter de l'intelligence et doit d'abord être écrivain.

DISCUTER LE POINT DE VUE DE PROUST. — L'opinion de Proust, fondée sur son expérience, ne peut être rejetée globalement. Avant lui,

Flaubert avait déjà reproché à la méthode de Sainte-Beuve et de Taine un déterminisme factice : « *La critique,* écrivait-il à George Sand (2 février 1869), *est tout au plus à son aurore. On a pris le contre-pied de la précédente, mais rien de plus. Du temps de La Harpe, on était grammairien; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense?... Il faudrait pour cette critique-là une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête et puis du goût...* » La position de Proust n'est pas isolée et elle est illustrée par ses romans; les bévues de Sainte-Beuve sont indéfendables, mais ces erreurs sont-elles dues à des moments de faiblesse, à des préjugés privés ou faut-il condamner toute la méthode critique comme le fait Proust? Les éloges de Taine, de Bourget qu'il cite lui-même, le fait que la critique universitaire avec Gustave Lanson a pratiqué ces investigations minutieuses sur la source des œuvres, le succès des biographies littéraires, méritent considération. Proust a brillamment exposé le passif de Sainte-Beuve, mais que représente ce passif au regard de l'actif? Avant de se décider pour ou contre Proust, il convient donc d'examiner de plus près la méthode de Sainte-Beuve et ses résultats.

Formé par les études médicales, qui conservaient l'empreinte de la philosophie matérialiste du XVIIIe siècle, Sainte-Beuve entend appliquer à la critique les méthodes, qui ont fait progresser l'histoire naturelle : « *Les familles véritables et naturelles des hommes ne sont pas si nombreuses.. C'est absolument comme en botanique pour les plantes, en zoologie pour les espèces animales. Il y a l'histoire naturelle morale, la méthode des familles naturelles d'esprits.* » (*Port-Royal,* I, 2.) Et encore : « *Je suis une espèce de naturaliste des esprits... c'est ma chimère.* » Ce penchant pour la classification et pour l'identification de la science et de la littérature n'était pas rare alors. Reproche-t-on à Balzac d'avoir voulu « *rivaliser avec l'état civil* » et de se proclamer le disciple de Geoffroy Saint-Hilaire? Condamne-t-on *Le Père Goriot* parce que Bianchon, appliquant au vieillard l'hypothèse des localisations cérébrales de Gall, lui palpe le crâne pour découvrir la bosse de la paternité? Sans doute on ne peut comparer les chimères d'un personnage de roman avec celles d'un critique éminent. Mais Sainte-Beuve lui-même paraît bien être revenu de ses espérances premières. La rigidité du système de Taine l'a inquiété, et, au terme de sa carrière, il a insisté sur les difficultés de la critique, l'impossibilité de l'assimiler à une science positive et l'obligation de la considérer comme un art. Avec des nuances que n'aurait pas désavouées Proust, il met en évidence l'originalité du génie : « *L'esprit humain n'est point composé d'une quantité de gouttes semblables... Il n'y avait qu'une âme au XVIIe siècle pour faire « La Princesse de Clèves »... Il n'est qu'une âme, une forme particulière d'esprit pour faire tel ou tel chef-d'œuvre... M. Taine reste toujours en dehors...* » (*Nouveaux Lundis,* 1863.) La conséquence de cette autonomie du chef-d'œuvre, c'est que la critique conserve un caractère subjectif et relatif : « *Même quand la science des esprits serait organisée... elle serait toujours si délicate et si mobile qu'elle n'existerait que pour ceux qui ont une vocation naturelle et un talent d'observer... Ce serait toujours un art qui demanderait un artiste habile comme la médecine exige le tact médical.* » Tout ce que l'on sait des aspirations successives de Sainte-Beuve après la période médicale montre un caractère curieux, hésitant, complexe plutôt que dogmatique. Il abandonne le Romantisme pour la Classicisme, mais sans renier

ses premiers élans. Le Saint-Simonisme et le Catholicisme social le tentent, sans pouvoir le retenir. Le cours à Lausanne sur Port-Royal, succédant à une crise sentimentale, lui donne tant d'admiration pour les jansénistes que ses amis le croient converti. Comment le souvenir de tant d'expériences contradictoires ne le rendrait-il pas compréhensif pour la diversité et l'instabilité d'autrui ?

D'autre part, est-ce une erreur de rapprocher l'œuvre de l'homme et d'enquêter sur celui-ci, en étudiant son origine, les différents milieux traversés, la formation intellectuelle et morale, les influences subies ? La formule « ***Tel arbre, tel fruit*** » est excessive quand on l'applique à l'écrivain et à l'artiste, mais la séparation complète des deux « Moi » l'est-elle moins ? Les exemples opposés abondent : Corneille, si habile à manier l'esprit galant dans ses comédies, se sait fort maladroit à la ville. Le bourgeois de Rouen, pratique et intéressé, est encore plus éloigné des héros idéalistes de ses tragédies. Les contemporains de La Fontaine, puis Voltaire, puis Valéry, se sont égayés aux dépens de l'homme gauche, distrait, ahuri, qui mettait ses bas à l'envers et ne reconnaissait pas son fils. Ils ne retrouvent pas en lui l'auteur d'***Adonis,*** ni des ***Fables***. Diderot, revendiquant pour le génie le droit d'être lui-même, sans autre souci que la perfection artistique, préférait voir en Racine l'auteur immortel d'***Andromaque,*** de ***Phèdre,*** etc., plutôt que l'homme envieux, fourbe, courtisan, qu'il a peut-être été. Mais ce même Racine n'est-il pas redevable à son siècle d'une part de son art ? Ce n'est pas seulement Taine, qui le peint comme un habitué de Versailles et de Marly, aussi habile à flatter le roi que les marquis, mais le paradoxal et subtil Giraudoux : « ***C'est en élève soumis à la mode et aux lois du genre que Racine entre dans le théâtre. Il y est venu comme Louis XIV lui-même et par bonheur en même temps.*** » ***(Essai sur Racine.)*** Comment discriminer ce que ses héroïnes passionnées conservent de la Du Parc et de La Champmeslé, et ce qu'elles ont d'imaginaire ? Jules Lemaître remarque que personne n'a mieux peint l'amour maternel que Racine dans ***Andromaque,*** bien qu'il fût orphelin, tandis que M. François Mauriac ne sépare pas Hermione, Roxane, Phèdre des maîtresses, peut-être criminelles, que connut Racine. Nous avons vu que, de l'aveu même de Proust, l'homme et le romancier ne faisaient qu'un chez Balzac. Sans doute, le vrai Proust n'était pas ce snob que ses amis prenaient pour un simple amateur en lettres et un malade imaginaire, mais ses romans donneraient-ils cette impression de vérité, s'ils n'avaient pas été vécus en partie ? La mémoire a découvert dans toute leur fraîcheur les souvenirs oubliés, l'artiste les a organisés en vue de l'effet cherché, mais la part de la réalité n'est pas plus négligeable que dans les tableaux des Impressionnistes, et encore moins la marque du tempérament que la société influence toujours quelque peu, directement ou par réaction. Laissons même de côté les poètes lyriques, dont les aveux sont une supercherie littéraire aux yeux de Proust comme à ceux de Valéry, il est difficile de nier qu'un écrivain qui a fait profession d'impersonnalité comme Leconte de Lisle laisse transparaître à la fois ses rêves de jeunesse, ses déceptions amoureuses et son idéal philosophique.

Il semble que les découvertes de la psychologie pathologique aient quelque peu grisé Proust par leur apaprente certitude, tout aussi illusoire que la méthode positive de Sainte-Beuve. Le dédoublement de la personnalité et la multiplication des « Moi » ne suffisent pas non plus à expliquer le chef-d'œuvre.

Enfin, toutes les œuvres critiques de Sainte-Beuve n'ont pas le caractère éphémère de certains ***Lundis*** : Le ***Tableau historique et critique de la poésie française au XVIe siècle*** et ***Port-Royal*** ont été des événements littéraires en leur temps et demeurent des ouvrages de grande valeur. Certes, quantité de circonstances impures ont aidé à leur publication. Sainte-Beuve est venu à la Pléiade autant par complaisance pour ses amis du Cénacle que par admiration pour Ronsard; l'exhumation des poètes de la Renaissance aide à la diffusion du Romantisme, en lui découvrant des ancêtres. Il n'en reste pas moins que le ***Tableau historique*** est la première étude d'ensemble sur une poésie alors méconnue. L'évocation de l'homme, l'art du portrait littéraire dans toute sa nouveauté, ont rendu vie aussi à l'œuvre. Alors que le public réduisait Ronsard à quelques odelettes et quelques sonnets. Sainte-Beuve a révélé la richesse et la diversité d'une inspiration aussi ample que celle de Victor Hugo : c'est grâce à lui que l'on connaît le poète des ***Discours,*** et c'est lui, le premier, qui a fait goûter le rythme musical de l'ode ***De l'élection de son sépulcre.*** Non, Sainte-Beuve n'est pas demeuré « en dehors »; ses propres dons de poète lui ont ouvert l'accès de ses lointains devanciers.

La réussite de ***Port-Royal*** est encore plus surprenante. Quoi de commun entre les austères solitaires, inébranlables dans leur Foi et dans leurs convictions, et le caractère de Sainte-Beuve? Or, la genèse de ***Port-Royal*** avait de quoi enchanter Proust, tant le rôle de la mémoire, des hasards, de l'inconscient, y est important. Dès ses premiers articles sur Racine, dès le temps des « ***Larmes de Racine*** », Sainte-Beuve se sent attiré vers l'étude du Jansénisme. Les entretiens avec Lamennais en lui révélant l'importance du problème religieux confirment ses intentions, et en 1834, il lui fait part de son projet d'écrire sur Port-Royal. Entre les velléités initiales et le cours de Lausanne (1837) se placent les années troubles confessées dans le roman ***Volupté*** (1834). Sainte-Beuve cherche sa voie, s'interroge sur les problèmes de la religion et de l'amour. Peut-être espérait-il trouver par la fréquentation des ***Messieurs*** une réponse à ses doutes. Ce n'est pas avec la seule intelligence qu'il s'est approché de ce cloître, d'où il découvrait tout le siècle. Faguet l'a noté avec raison : « ***Sainte-Beuve a traversé le Port-Royal comme il a traversé le Romantisme, en commençant par l'aimer de tout son cœur.*** » Aussi la documentation, la culture littéraire, comptent peut-être moins dans l'œuvre que l'autobiographie morale, qui permet à Sainte-Beuve de comprendre l'âme des Jansénistes par l'intérieur. Finalement, il s'en éloigne pour toujours, renonçant à Pascal pour Montaigne, qu'il considère comme le scepticisme personnifié, la « ***nature humaine au complet sans la grâce*** ». Son désir d'absolu ne lui a pas permis de trouver un moyen terme : « ***Entre Montaigne et Pascal, serré ici que nous sommes, toute ambiguïté cesse.*** » Mais de sa sympathie passagère pour ces âmes altières, de cette fréquentation prolongée, où la sensibilité et l'intelligence s'accordaient presque toujours, est née l'évocation la plus vaste, la plus précise et la plus émouvante qu'un incroyant ait faite du Jansénisme. Le penchant pour les anecdotes pittoresques, l'ironie, cèdent la place à la grandeur. En écrivant ***Port-Royal*** Sainte-Beuve a pris conscience de son Moi profond, mais il n'a pu se maintenir à ce niveau, et la critique est devenue pour lui un art brillant au lieu de se transformer en une prise de conscience morale ou artistique. ***Port-Royal*** ne dément donc pas toutes les réserves de Proust contre Sainte-Beuve, mais en montre l'excessive sévérité.

COMPOSER

INTRODUCTION. — Les romans de Proust contiennent de nombreuses analyses d'œuvre d'art, ouvrages littéraires, tableaux, morceaux de musique qui révèlent chez leur auteur une vaste culture et un goût très fin. Aussi ne sommes-nous pas surpris de trouver une étude suivie sur la création artistique et la critique, où l'expérience de l'écrivain oriente la démarche du critique : ***« La fameuse méthode... cet effort de notre cœur. »***

EXPLICATION. — De cet extrait du ***Contre Sainte-Beuve*** se dégagent trois idées principales :

1° L'erreur de Sainte-Beuve est d'avoir toujours rapproché l'œuvre de l'homme, et d'avoir dessiné des ***portraits*** au lieu d'avoir analysé les éléments constitutifs de l'œuvre.

2° Cette faute de méthode provient d'une psychologie superficielle, qui croit à l'unité d'un Moi commandé par la volonté et éclairé par l'intelligence, alors que la création artistique est le produit d'un autre Moi obscur, qui ne se révèle que dans l'élaboration de l'œuvre.

3° Le critique, au lieu de s'attacher au Moi extérieur et superficiel de l'auteur, doit donc faire un retour sur lui-même, et par cet examen, recréer les circonstances, les états d'âme, qui sont à l'origine de l'œuvre. Il a donc moins besoin de connaissances historiques, d'enquêtes biographiques et d'intelligence rationnelle que de sensibilité, d'intuition et de sympathie.

La conception de Proust s'oppose au courant, qui prétendait confondre les sciences morales et les sciences positives, et faire de la critique littéraire une classification analogue à celles de l'histoire naturelle. Proust considère l'art comme un idéal de perfection, où s'exprime le meilleur et le plus secret du Moi.

DISCUSSION. — Dans quelle mesure Proust a-t-il eu raison de critiquer la méthode de Sainte-Beuve et de la juger superficielle ?

a) ***Part de vérité.*** — 1° Proust sait fort bien que Sainte-Beuve est considéré comme le maître de la critique au XIXe siècle, et il cite lui-même les éloges que Taine et Paul Bourget ont faits de l' ***« histoire naturelle des esprits »***. Aussi donne-t-il des exemples caractéristiques des abus de la méthode. Parmi ses contemporains, Sainte-Beuve a méconnu des écrivains, dont la postérité devait faire ses maîtres : Stendhal, Nerval, Baudelaire, Balzac. Il n'a vu que la bizarrerie des hommes et a ignoré l'originalité des œuvres.

2° La psychologie moderne (Bergson, Freud) a montré combien la personnalité est complexe et souvent dominée par des forces obscures. L'homme, au cours de sa durée, évolue et se transforme sans que la volonté et l'intelligence le guident toujours de façon décisive. La création artistique dépend, en grande partie, de la sensibilité et de la mémoire, qui évoque les impressions oubliées. Aussi la biographie de l'auteur ne donne pas automatiquement la clef de l'œuvre. Les discordances entre l'homme et l'artiste sont nombreuses : La Bruyère le remarquait déjà à propos de La Fontaine et de Corneille. Près du public, les « poètes maudits » ont été victimes de leur vie scandaleuse. Inversement, l'œuvre morale et moralisatrice n'implique pas nécessairement un auteur vertueux (cf. Diderot, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre).

3° Le critique doit donc s'attacher à l'œuvre avant tout; c'est elle qui éternise le meilleur de l'homme. Nous ne savons rien d'Homère, bien peu de Virgile, de Shakespeare et d'Horace. La discrétion des Classiques n'a pas nui à leurs ouvrages, alors que les confessions romantiques ont souvent fait tort à l'artiste, en le représentant comme le jouet de la passion. Les meilleures études de Sainte-Beuve sont celles qui concernent les écrivains qu'il n'a pas connus.

b) *Réserves.* — 1° Entre Sainte-Beuve et Proust, le climat littéraire s'est transformé. Sainte-Beuve conserve en lui des traces du Romantisme initial, curieusement associé avec un matérialisme parfois agressif. Proust, contemporain du Symbolisme, est un idéaliste, qui va au-delà de la réalité matérielle. Sa réaction est donc conforme à son tempérament et à ses conceptions artistiques. Mais en réparant les injustices commises contre Stendhal, Nerval, Baudelaire et Balzac, il se montre trop sévère lui-même pour Sainte-Beuve, oubliant que celui-ci n'a jamais prétendu expliquer le chef-d'œuvre par l'influence exclusive de l'époque, du milieu, de l'éducation, etc. La méthode de Sainte-Beuve est beaucoup plus souple dans l'application que le résumé présenté par Proust ne le laisse supposer.

2° Aussi, à côté d'erreurs indéfendables, l'ensemble de l'œuvre critique demeure-t-elle un monument, dont peu d'éléments ont vieilli. Sainte-Beuve a ressuscité la Pléiade, honoré le Jansénisme, rappelé les mérites de Racine à une époque où ceux-ci étaient oubliés.

3° L'intelligence de Sainte-Beuve ne lui a pas toujours retiré la sympathie, bien au contraire. Il a eu raison d'humaniser la critique qui, jusque-là, négligeait le Moi de l'auteur pour confronter l'œuvre avec un canon abstrait formulé par les théoriciens de l'art. Si la connaissance de la vie des artistes n'apporte rien de décisif pour la compréhension de l'œuvre, elle établit cependant un lien entre celle-ci et le lecteur. La séparation des « Moi » n'est pas toujours absolue; souvent même l'homme et l'auteur ne font qu'un, se mêlant étroitement et réagissant l'un sur l'autre; l'homme apparaît dans les ***Essais*** de Montaigne, dans les ***Pensées*** de Pascal, sans ôter à l'œuvre son universalité. La biographie des poètes lyriques montre que la poésie est autre chose qu'un jeu gratuit ou qu'un exercice de virtuosité. Est-il indifférent de savoir combien la vie de Proust a été marquée par la maladie pour percevoir le pathétique de la comédie humaine, qui se joue dans ses romans ?

COMMENTAIRE. — Les études biographiques de Sainte-Beuve et l'introspection proustienne sont-elle inconciliables ?

En réalité, tout chef-d'œuvre, comme l'a discerné Baudelaire, se compose de deux parties : « ***La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.*** » Dans la mesure où l'œuvre dépend de son temps, de son école, la méthode de Sainte-Beuve permet de la reconnaître, de la classer dans un courant plus vaste : les tragédies de Racine se souviennent de celles de Corneille, de Quinault, et plus encore d'Euripide; la mode « précieuse » y laisse quelque reflet; la grâce janséniste pénètre jusque dans la conception de Phèdre. Dans tous les arts, il y a tradition, et Sainte-Beuve avait raison de l'affirmer devant son auditoire de l'Ecole Normale Supérieure, plus porté à l'originalité qu'au respect.

Mais cette connaissance nécessaire est insuffisante; elle n'est qu'un prélude à l'examen intuitif, qui dégage le caractère irréductible de l'auteur et de l'œuvre. Le rapport entre les deux facteurs est cette fois inversé. C'est l'œuvre qui fait voir dans Stendhal autre chose qu'un bon garçon, dans Nerval un artiste et non un « fol délicieux », dans Baudelaire non un débauché pervers, mais un poète. Ainsi de l'œuvre qui subsiste peut-on remonter à l'homme qui a disparu et l'imaginer, sinon dans sa réalité quotidienne, du moins dans sa vérité supérieure : ce que Sainte-Beuve et Proust ont parfois réussi à la perfection.

L'homme et l'écrivain ne sont ni tout a fait identiques, ni tout à fait distincts. Il faut, comme le remarque Proust, un « *temps de pause* » pour composer l'œuvre que la vie avec ses rencontres, ses passions, ses épreuves, a déposée en germe. Alors l'intelligence, le goût, la culture interviennent, lorsque les tumultes de la sensibilité ont été apaisés, mais le grand art consiste à ne pas refroidir la lave et à donner au lecteur l'impression qu'il recommence les épreuves de l'auteur ou de ses personnages. Le critique, lecteur privilégié, discerne le mécanisme des artifices indispensables, mais son rôle ne consiste pas à vulgariser le chef-d'œuvre en le mettant au niveau du public : au contraire, il doit inspirer à la fois le respect de l'homme et l'admiration pour l'œuvre.

CONCLUSION. — En réagissant contre la méthode de Sainte-Beuve et de ses disciples, Proust n'a pas prétendu supprimer les biographies, mais corriger leurs excès, réduire la portée des indiscrétions sur la vie privée, toutes ces enquêtes que le journalisme, et de nos jours la radio, ont multipliées. La connaissance de l'œuvre comme sa création exige du public un effort. C'est parce qu'il était lui-même un artiste qu'il a si bien compris Nerval, Balzac et Baudelaire. Peut-être se sentait-il, lui aussi, menacé par les disciples de Sainte-Beuve, plus enclins à rapporter les étrangetés de sa vie que les scrupules de son art. Aussi a-t-il raison de proclamer que tout génie transfigure la vie, et que seule compte, en définitive, cette transcendance. Alors le poète trouve sa place à l'« *éternelle fête* » :

Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

SUJETS VOISINS

1. Paul Valéry, après avoir constaté que « *nous ignorons tout des auteurs de très grandes œuvres* », **affirme :**

« *Rien ne fausse plus l'idée la plus utile et la plus profonde que nous puissions nous faire de la production humaine que le mélange d'un état civil, d'histoire de femme ou autres, avec la considération intrinsèque d'un ouvrage.* » *(Mauvaises pensées et autres.)*

Expliquez, discutez et commentez en vous appuyant sur des exemples précis.

(Propédeutique, Paris, session de juin 1955.)

2. Que pensez-vous de cette opinion de M. Gabriel Marcel :

« *Je compte sur l'œuvre elle-même pour me dispenser les critères qui me permettront de la juger... Nous avons avant tout à nous demander ce que l'auteur a voulu faire, puis à chercher s'il a atteint son but.* » *(L'Heure théâtrale.)*

Les livres, enfants du silence.

★ Expliquez, discutez et commentez à l'aide d'exemples précis l'opinion suivante de Marcel Proust :

« Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole. »

INTRODUCTION. — Cette remarque fait partie de la conclusion du « *Contre Sainte-Beuve* ». Marcel Proust combat la critique littéraire fondée sur la biographie des auteurs, et sépare l'œuvre de l'homme : « *un livre est le produit d'un autre Moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* ». Où ce Moi intérieur s'épanouit-il ? Dans la solitude et le silence, là où l'écrivain se retrouve lui-même.

EXPLICATION. — La remarque comprend deux parties : la première porte sur les conditions de la création littéraire, la seconde établit une séparation absolue entre les livres et la « parole », complétant et renforçant la première affirmation.

1. **L'œuvre de la solitude.** — Aucun livre ne naît spontanément; il exige de l'auteur une méditation active et un sens critique, ainsi qu'une durée incompatible avec la vie de société. L'écrivain crée un univers particulier, où il fait mouvoir ses personnages et oublie le monde réel. Les obligations mondaines, familiales, professionnelles, sont autant d'obstacles à la liberté de l'artiste. On sait combien pesante paraissait la « *tyrannie des horaires* », imposée par la vie moderne, au poète Valéry.

2. **Les enfants du silence.** — Non seulement l'écrivain a besoin de la solitude, mais il doit encore observer le silence, ne pas annoncer son œuvre, ni la livrer aux critiques et à la publicité, ni la déflorer par des confidences. Hors du silence, tout est charlatanerie. Le livre, comme l'œuvre d'art, s'achève en secret. Une fois remis à l'éditeur, il n'appartient plus à l'auteur, sa carrière publique commence, mais sa formation est terminée

3. **Les enfants du silence et les enfants de la parole.** — Le premier sens qui vient à l'esprit est la distinction du langage écrit et du langage parlé. Retiré du monde, l'écrivain construit un plan différent du cours des événements et polit à loisir son style. Les « *enfants de la parole* » se servent de celle-ci pour leur existence quotidienne; c'est un moyen de communication banal, au service de l'action; il n'exprime donc que ce qu'il y a de superficiel en nous : les « *mots de la tribu* », disait dédaigneusement Mallarmé.

Mais dans la pensée de Proust, la différence est plus profonde encore, et concerne aussi bien le fond que la forme. Les « *enfants de la parole* », ce sont les « *pensées nées du désir de dire quelque chose, d'un blâme, d'une*

opinion, c'est-à-dire d'une pensée obscure ». Ainsi, Proust rejette tout ce qui pourrait ressembler à une thèse ou à une représentation directe de la réalité courante : « *La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes, et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière cimentées que sont faits le style et la fable d'un* livre. » Les livres sont donc des « *enfants de lumière* », tandis que les paroles appartiennent aux ténèbres de la vie quotidienne.

DISCUSSION. — 1° **Part de vérité.** — De nombreux exemples confirment la position de Proust, à commencer par lui-même : la maladie l'a écarté du monde, le retenant dans sa chambre protégée du bruit. C'est dans la solitude de la nuit, qu'échappant à la matérialité, il pouvait recréer par le souvenir des *gouttes de lumière*. A plusieurs reprises, dans *Le temps retrouvé*, il insiste sur la fécondité de cette solitude et généralise son expérience personnelle : « *L'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami, sait qu'il sacrifie une réalité à quelque chose qui n'existe pas... L'art véritable,. s'accomplit dans le silence...* » Ses contemporains, Mallarmé et Valéry, sans être malades des nerfs, ne devaient pas le démentir.

Quelle que soit l'époque ou l'école, on constate chez les écrivains la recherche de la solitude : Montaigne se ménage une *arrière-boutique*, bien à lui, dans la *librairie* de sa tour, à l'abri des incommodités du *ménage*, de la communauté conjugale et filiale et de la société de son temps. Les *Essais* sont les enfants de ce silence. — Au XVIIe siècle, ce n'est pas dans le salon du duc de Roannez que Pascal écrit les *Pensées*, mais, lui aussi, dans une chambre de malade. Molière, Racine, Boileau, se reposent de la Cour et des salons dans les calmes jardins d'Auteuil. — Les œuvres les plus importantes de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse, L'Emile, Le Contrat social* sont nées à l'*Ermitage*, à l'abri de la forêt. A l'époque romantique, non seulement la solitude devient la condition de l'inspiration mais presque sa personnification. Vigny la déclare *sainte;* il observe si bien le silence que le public parisien croit sa veine tarie, alors qu'il compose les poèmes les plus achevés des *Destinées*. Que serait-il advenu d'Hugo sans l'exil ? Son inspiration aurait-elle survécu aux tentations de l'action politique ou des mondanités ? Peut-être serait-il devenu ministre et aurait-il rédigé des circulaires administratives au lieu d'imaginer *La Légende des Siècles ?* On peut donc admettre que les chefs-d'œuvre, par la concentration qu'ils réclament de leur auteur, sont toujours « *les enfants du silence* ».

2° **Réserves.** — Est-il aussi sur que les « *enfants du silence* » n'aient *rien de commun* avec les « *enfants de la parole* » ?

Si certaines écoles comme le Classicisme, le Parnasse et le Naturalisme ont visé à l'impersonnalité, d'autres, en revanche, ont fait de la peinture du Moi et de ses variations le thème essentiel des œuvres. Il est difficile de séparer les *Amours* de la Vie de Ronsard; *Le Lac*, de la passion de Lamartine pour « Elvire » ; *Les Nuits*, de la liaison orageuse de Musset et de George Sand, etc. Même dans le domaine du roman, où la transposition des faits et des personnages est plus fréquente qu'en poésie lyrique, on reconnaît souvent l'auteur. Julien Sorel se comprend mieux, quand on sait l'admiration de Stendhal pour Napoléon son anticléricalisme et sa recherche du

bonheur. La biographie de Balzac éclaire non seulement ***Louis Lambert, Séraphita,*** mais aussi ***Le Père Goriot, Les Illusions perdues, La Recherche de l'Absolu.*** A plus forte raison, s'il s'agit de Chateaubriand ou de Rousseau.

Sans doute, les chefs-d'œuvre classiques existent indépendamment de leur auteur. Nous savons d'ailleurs peu de choses sur la vie de Corneille, de Molière et de Racine. Dans le cas de Corneille, ses héros grandioses paraissent même en opposition avec l'existence bourgeoise et prudente qu'il a menée. Mais peut-on concevoir Racine en dehors ds salons, des coulisses de l'Hôtel de Bourgogne et des cabales littéraires ? La force scénique des pièces de Shakespeare et de Molière ne provient-elle pas, au moins en partie, de leur métier d'acteur ? René Bray estime même que des comédies à thèse comme ***Tartufe*** ou ***Don Juan*** doivent plus au directeur de troupe qu'au philosophe. Enfin, la ***sainte solitude*** de Vigny ou l'***arrière-boutique*** de Montaigne, qui ne ressemblent pas le moins du monde au silence des cloîtres, auraient elles été aussi fécondes si elles n'avaient pas été précédées par la vie active, qui a procuré ses émotions, ses charges et ses déceptions ? Les romans de Proust ne sont pas la reproduction photographique des salons de Mme Strauss, d'Alphonse Daudet ou de Madeleine Lemaire, mais auraient-ils le même accent de vérité s'ils étaient seulement le fruit de l'imagination ?

COMMENTAIRE. — Loin d'être séparés ou hostiles les uns aux autres, les ***enfants du silence*** et les ***enfants de la parole*** apportent leur contribution à la création artistique ou littéraire. Les opérations de cette création sont nombreuses et complexes, ainsi que Proust l'a reconnu lui-même. Les ***données de la vie*** ne sont pas toujours les plus importantes. Les origines et les circonstances de l'inspiration sont capricieuses : la volonté comme le hasard, les événements de la vie comme les lectures, peuvent y jouer un rôle. De toute façon, l'écrivain est toujours un observateur de la société : qu'il s'agisse de Montaigne, de Molière, de Balzac ou de Proust, c'est toujours l'homme vu dans son milieu, et non pas une image abstraite inventée par l'auteur, qui est représenté. Marcel Proust déclare qu'il était possédé par la ***fureur de l'investigation,*** et que les divers rites de la vie mondaine étaient pour lui un objet d'études quasi médicales : « ***J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais...*** » Cette ***radiographie*** ne dément en aucune façon l'observation superficielle, mais la complète en l'approfondissant. De même la célèbre analyse des impressions et des souvenirs, qui pénètre jusqu'au subconscient, aboutit non à des fictions, mais à une connaissance plus précise et plus vraie de l'homme, à la fois corps et âme. Il reste alors à l'artiste tout le travail de la transposition, qui intéresse encore la sensibilité, l'intelligence et le sens critique. Peut-être est-ce dans l'exécution du projet que l'originalité de l'auteur se manifeste le plus, mais la vue première des choses ne comportait-elle pas déjà une acuité exceptionnelle ? « ***Les données de la vie ne comptent pas pour l'artiste*** », soutient Proust, sans doute pour réfuter les critiques voyant dans son œuvre une confidence perpétuelle, « ***elles ne sont pour lui qu'une occasion de mettre à nu son génie*** ». Cette ***occasion*** est souvent suscitée, orientée et amplifiée; elle est parfois inséparable de la manifestation du génie.

CONCLUSION GÉNÉRALE. — La remarque de Proust est tout d'abord une justification personnelle : il a souffert d'être considéré — même par Gide — comme un mondain ramassant les miettes du dîner pour composer

ses romans, alors qu'il avait l'ambition, justifiée, d'être un artiste. Elle souligne de plus une erreur fréquente de la critique : l'assimilation de la vie et de l'œuvre, la confusion de la valeur morale et de la valeur esthétique. Enfin, elle réagit contre les excès du naturalisme, qui accordait trop peu de place au génie de l'artiste. Mais pour *cimenter* les *gouttes de lumière,* qui illuminent les siècles, l'artiste doit d'abord avoir vécu en pleine humanité.

SUJET VOISIN

Expliquez, discutez et commentez la remarque suivante de Paul Valéry :

« *Le naturalisme n'est une doctrine déterminée et n'a de sens que si l'on se fait fort de réduire à zéro la personnalité de l'écrivain... Nous ignorons tout des auteurs de très grandes œuvres. Shakespeare n'a jamais existé, et je regrette qu'il y ait un nom sur ses pièces.* » (Mauvaises pensées et autres.)

Le rêve et l'action (Saint-Exupéry).

En une dissertation suivie, vous essaierez de définir ce qui fait l'originalité et la poésie de cette page de Saint-Exupéry *(Vol de Nuit)* :

« *Il enfouit sa tête dans la carlingue. Le radium des aiguilles commençait à luire. L'un après l'autre, le pilote vérifia les chiffres et fut content. Il se découvrait solidement assis dans ce ciel. Il effleura du doigt un longeron d'acier et sentit dans le métal ruisseler la vie : le métal ne vibrait pas, mais vivait. Les cinq cents chevaux du moteur faisaient naître dans la mâture un courant très doux, qui changeait sa glace en chair de velours. Une fois de plus, le pilote n'éprouvait en vol, ni vertige, ni ivresse, mais le travail mystérieux d'une chair vivante...*

» ... *Comme rien ne vacillait, ni ne vibrait, ni ne tremblait, et que demeuraient fixés son gyroscope, son altimètre et le régime du moteur, il s'étira un peu, appuya sa nuque au cuir du siège, et commença cette profonde méditation du vol, où l'on savoure une espérance inexplicable.* »

COMPRENONS LE SUJET. — Saint-Exupéry, aviateur et écrivain, se retrouve dans cette page, avec son expérience de pilote de l'Aéro-postale et son talent de poète. Pour bien comprendre les sentiments du pilote à l'égard de l'avion, il faut se souvenir aussi d'un passage de *Terre des Hommes*, qui montre que l'aviateur ne se laisse pas enivrer par les merveilles de la technique et qu'il est toujours sensible à l'aspect humain de l'action : « ***L'usage d'un instrument savant n'a pas fait de lui un technicien sec*** » :

« *Il me semble qu'ils confondent but et moyen ceux qui s'effraient par trop de nos progrès techniques. Quiconque lutte dans l'unique espoir de biens matériels ne récolte rien qui vaille de vivre. Mais la machine n'est pas un but. L'avion n'est pas un but : c'est un outil. Un outil comme la charrue.* » Ce n'est donc pas seulement un technicien, ni un homme au cœur sec qui s'installe au poste de pilotage pour le vol de nuit.

COMPOSONS. — Introduction. — Saint-Exupéry a écrit *Vol de nuit* de 1930 à 1931 lorsqu'il dirigeait à Buenos Aires la filiale argentine de l'Aéro-postale. Pilote lui-même, il n'ignorait aucun des dangers de ces vols de nuit dans une nature à l'humeur capricieuse. Il prête au personnage du roman, le pilote Fabien, ses propres sentiments. Fabien vient de faire escale à San-Julia; un instant, il a aspiré à cette vie calme du village, « *aux amitiés, aux filles tendres, à l'intimité des nappes blanches* », puis, remonté dans sa carlingue, il « *enfouit sa tête* » pour ne plus voir le village fascinant. Et, au contact de l'appareil, le pilote se retrouve homme d'action.

Explication. — Toute cette page peint à la fois la prise de possession de la machine par l'homme et l'étrange bonheur qu'il en éprouve.

a) *Le technicien.* — Fabien est un technicien consciencieux et habile. Ses premiers gestes, après la brève escale, sont de vérifier les appareils qui contrôlent le moteur. L'examen des « *chiffres* », si aride qu'il soit, a pour le pilote un sens précis : c'est la preuve que le moteur fonctionne normalement, qu'il va obéir aux ordres du pilote, et qu'ainsi l'avion triomphera des obstacles naturels. De même, l'absence de vibrations dans le longeron est une garantie supplémentaire, mais le « *courant très doux* » qui l'anime révèle la puissance de ces 500 chevaux, puissance alors considérable Le pilote a pour son monstre de métal le geste du cavalier, qui caresse sa monture avant de l'enlever au galop. Puis l'examen de l'appareil continue par la vérification de la distribution électrique (paragraphe omis dans le texte), des lampes. Les trois facteurs principaux du pilotage, le gyroscope, qui donne le cap et guide l'avion, l'altimètre, qui permet de connaître la distance du sol, renseignement capital sur une route semée de montagnes, le compte-tours, qui contrôle la vitesse, donnent satisfaction et permettent à Fabien de ne plus être l'esclave de la machine, mais son maître. De là, un sentiment de liberté, d'aisance et de bonheur.

b) *Le poète.* — La description de la carlingue et des appareils de bord est exacte et précise, mais elle est très sobre. L'auteur ne cherche pas à accabler le lecteur profane. Peu importe que l'altimètre marque telle hauteur, le compte-tours tel régime : l'intéressant, c'est l'impression ressentie par l'homme. Or, nous voyons que le pilote oublie presque qu'il s'agit d'une machine puisqu'il lui prête des traits de la vie : la « *glace* » de la matière se transforme en « *chair de velours* », cette chair devient « *une chair vivante* ». Les mécaniciens de locomotive, les pilotes de navire assurent éprouver parfois au moment de la mise en route une semblable sympathie pour la docile machine. Le nombre des chevaux, le poids de l'avion font ressortir la merveille de précision qu'est la machine sans nuire à l'effet poétique Le pilote n'est pas comme le poète romantique un être désarmé devant la nature; grâce à la machine, il peut mieux connaître ces paysages étonnants qu'on ne voit bien que d'en haut et, puisqu'il s'agit d'un vol de nuit, l'étonnant spectacle de la terre qui s'éteint et du ciel qui s'illumine d'astres.

Antoine de Saint-Exupéry. (Cl. Viollet.)

Alors, véritablement séparé de la multitude servile et des médiocres soucis quotidiens, le pilote se transforme en poète et son cœur est empli d'une « *espérance inexplicable* », celle de parvenir à une suprême paix intérieure. Car le pilote n'est pas un acrobate, ni un chasseur de records, mais l'homme calme, sans « *vertige ni ivresse* », l'homme conscient, les yeux ouverts sur la beauté mystérieuse de l'univers.

Conclusion. — Cette page montre comment un René moderne, dégoûté d'une société sclérosée, trouve l'évasion et le bonheur dans une vie périlleuse, soumise à d'étroites, mais nécessaires disciplines. Ce bonheur est-il durable ? Non, car il ne serait plus à la mesure humaine. Comme le fera plus tard Saint-Exupéry au cours d'une mission de guerre, Fabien, en transportant le courrier de Patagonie, disparaîtra dans les flots. Le pilote-poète est devenu un héros, le héros des temps modernes.

N.B. — On peut se reporter au roman de J. Kessel, l'*Equipage*, au *Grand Cirque* de Closterman et à l'*Invitation à la mort*, poème de Jean Cocteau, « *où le poète raconte son premier vol avec Garros* ».

La poésie du réel (Renan).

★ Que pensez-vous de cet éloge de la Science par Renan :

« Sans doute ce monde enchanté, où a vécu l'humanité avant d'arriver à la vie réfléchie, ce monde conçu comme moral, passionné, plein de vie et de sentiment, avait un charme inexprimable, et il se peut qu'en face de cette nature sévère et inflexible que nous a créée le rationalisme, quelques-uns se prennent à regretter le miracle et à reprocher à l'expérience de l'avoir bannie de l'univers. Mais ce ne peut-être que par l'effet d'une vue incomplète des résultats de la science. Car le monde véritable que la science nous révèle est de beaucoup supérieur au monde fantastique créé par l'imagination. »

(L'Avenir de la Science.)

INTRODUCTION. — **L'Avenir de la science** est l'un des premiers ouvrages de Renan. Ayant quitté le séminaire et rompu avec l'Eglise, Renan cherche une foi nouvelle dans la Science. Quarante ans plus tard, lorsqu'il publie cette œuvre de jeunesse, Renan ne renie pas l'enthousiasme devant le progrès : « *La science*, écrit-il dans sa Préface, *restera toujours la satisfaction du plus haut désir de notre nature, la curiosité.* » Comment cette conviction profonde et durable peut-elle se concilier avec les dons de rêve et d'imagination que révèlent les **souvenirs d'enfance et de jeunesse ?** La science, dans son essor prodigieux, ne serait-elle pas une forme du génie poétique moderne ?

EXPLICATION. — La remarque de Renan comprend trois mouvements : le premier évoque **le monde avant l'avènement du rationalisme**, ce monde « *enchanté* » où tout avait une âme; le second oppose à cet âge d'or de l'ima

gination **la rigueur du monde scientifique**, où règnent la raison et l'expérience, le troisième **réconcilie la science et le rêve**, puisque les découvertes scientifiques ouvrent un univers plus féerique encore que celui des poètes. Il n'y a donc pas lieu de regretter un passé révolu, puisque l'avenir promet une vérité plus attrayante que la fiction.

Examinons de plus près ces trois époques de l'humanité. Le « ***monde enchanté*** » est sans doute le monde antique avec ses croyances panthéistes. Homère nous montre les interventions des dieux dans les phénomènes naturels et dans les entreprises humaines. Achille ne s'étonne pas qu'Athéna arrête son bras qui va frapper Agamemnon. Entre la nature et l'homme, les divinités sont des liens changeants, tantôt prenant la forme humaine, tantôt l'aspect d'un élément ou d'un astre. Ainsi, la nature comme le cœur humain, est soumise aux passions et aux caprices; elle est sensible, aime, hait, s'irrite, s'apaise. C'est en ce sens que le monde est conçu comme ***moral***, à l'image des dieux et des hommes. Il n'y a donc pas de barrière infranchissable entre la nature et l'homme; le dialogue est possible par les incantations et les sacrifices. Les poètes, dont l'imagination et la sensibilité sont plus intenses que celles du vulgaire, la peuplent de dieux et la célèbrent par des légendes qui conservent « ***un charme inexprimable*** » : tous les arts antiques sont nourris de la mythologie.

Renan lui-même a éprouvé cet envoûtement, d'abord dans sa Bretagne natale, quand il écoutait avec délices les légendes celtiques; puis, lorsqu'il a connu les vestiges de la civilisation antique, il a aimé à la fois l'imagination païenne et la pure raison d'Athéna. ***La Prière sur l'Acropole*** révèle le regret de n'avoir pas vécu à cette époque, où la raison et l'imagination s'accordaient dans une représentation vivante du monde et ne cherchaient pas au-delà. Etrange nostalgie du paganisme, que les premiers Romantiques ont léguée à Renan. Comment ne pas songer à cette page de Mme de Staël, où se retrouve le même élan exprimé par les mêmes images : « ***L'homme personnifiait la nature; des nymphes habitaient les eaux, des hamadryades les forêts; mais la nature, à son tour, s'emparait de l'homme, et l'on eut dit qu'il ressemblait au torrent, à la foudre, au volcan, tant il agissait par une impulsion involontaire, et sans que la réflexion pût en rien altérer les motifs ni les suites de ses actions...*** » (***De l'Allemagne.***) Ainsi, la nature ressemblait à un immense opéra aux décors changeant selon la volonté des dieux, et où les coups de théâtre ne manquaient pas. Le besoin de merveilleux que l'homme porte en son cœur était comblé.

La science a banni ce paradis du rêve, la réflexion a remplacé les fables par des lois strictes. Plus de caprice pour expliquer le mouvement des astres, les lois immuables de l'attraction ont succédé au mythe de Phaéton, le langage mathématique à celui des poètes. Le rationalisme, fondé sur le raisonnement et sur l'expérience, conçoit le monde comme un ensemble de forces indépendantes des dieux et des hommes, immuables et éternelles. Ni les prières, ni les offrandes n'ont prise sur ces lois que l'homme peut seulement comprendre par l'effort de son intelligence. Aussi devant cette nature inhumaine, muette et inflexible, les cœurs sensibles regrettent l'illusion où ils vivaient. Le cri d'angoisse de Pascal devant le silence des espaces infinis ne cesse de retentir à l'époque même de Renan. Celui-ci n'est pas loin de partager avec Musset et Vigny cette mélancolie devant l'Univers livré à la science.

Mais il se reprend vite. La science réduite à un ensemble de lois abstraites, de calculs et de chiffres n'est qu'une « ***vue incomplète*** ». La raison et l'expérience ne sont pas les seuls instruments de la découverte, et d'ailleurs l'Univers est trop vaste et trop complexe pour s'exprimer en une seule équation. Aussi l'homme n'est pas frustré de ses rêves, puisque la nature dépasse ses ambitions les plus folles, et que, nouveau magicien, il peut intervenir dans son cours. Ce ***monde véritable*** que Descartes et Pascal, leurs successeurs du XVIIIe siècle, puis les contemporains de Renan, comme son ami, le chimiste Berthelot, ont découvert, écarte le miracle naïf et les contes de fées, mais propose des mystères plus exaltants encore. L'homme, loin d'être dépossédé de ses rêves, en fait de plus vastes et de plus étranges : il entrevoit le retour de l'âge d'or.

DISCUSSION. — **1. Part de vérité.** — Les progrès de la science au XIXe siècle et dans cette première moitié du XXe sont tels qu'il serait difficile de démentir Renan. Les premières locomotives ont pu faire soupirer Vigny songeant aux diligences et à la cabane du berger, mais que penserait-il des machines actuelles, qui permettent au poète non seulement d'agrandir sa vision du monde, mais de trouver la solitude ? C'est un autre poète, Paul Valéry, qui le remarque dans ses ***Propos sur le Progrès, « le merveilleux et le positif ont contracté une étonnante alliance, et ces deux anciens ennemis se sont conjurés pour engager nos existences dans une carrière de transformations et de surprises indéfinies... Le réel n'est plus terminé nettement. Le lieu, le temps, la matière, admettent des libertés dont on n'avait aucun pressentiment. La rigueur engendre des rêves...*** ». En effet, non seulement les rêves d'Icare ou de Léonard de Vinci sont largement dépassés, mais la science elle-même change de visage. Le rationalisme, qui a permis tant de découvertes, par son progrès même, s'est métarmorphosé. Après avoir imposé au « ***monde enchanté*** » un code étroit de lois, il a dû avouer l'étroitesse de ses conceptions. Les distinctions simplistes entre le temps et l'espace, la matière et le mouvement, s'effacent. Le principe de causalité, vainqueur du principe d'autorité, devient à son tour caduc dans le tourbillon des infiniment petits. Le physicien ne sait trop s'il doit croire au continu ou au discontinu, il s'égare dans la constitution de l'atome ou dans les espaces infinis, chancelant entre deux abîmes. Certes, les fées anciennes sont mortes, mais tout autant le savant conçu comme équation. Dans tous les domaines de la science moderne, l'intuition et l'imagination ont recouvré leur pouvoir. Le savant moderne est donc un poète; il ne cesse de découvrir des mondes nouveaux et de transformer la nature.

2. Réserves. — Pouvons-nous cependant partager complètement l'enthousiasme de Renan ?

Sans doute Renan a raison de reprendre à son compte le mot célèbre de Pascal : « ***Nous avons beau enfler nos conceptions, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses*** », et il peut se moquer des théories antiques sur l'univers : « ***La Terre semblable à un disque, à une colonne, à un cône, le soleil gros comme le Péloponnèse, etc.*** », mais l'opposition entre le ***monde enchanté*** et le ***monde réel***, entre l'antiquité et les temps modernes nous semble excessive. Pourquoi croire que le monde antique n'avait pas atteint la ***vie réfléchie ?*** Les chefs-d'œuvre littéraires des Anciens nous touchent encore non seulement par l'expression des sentiments, mais par

la pensée réfléchie qu'ils renferment, ce qui n'empêche pas la croyance dans le panthéisme. D'autre part, la science positive est-elle de découverte si récente ? La géométrie d'Euclide et ses applications architecturales, les temples, démontrent que la rigoureuse raison se manifestait hardiment dans la Grèce antique.

Renan en convient d'ailleurs, puisqu'il voue un culte à Athéna dans ***La Prière sur l'Acropole***. Le monde antique imaginé sans vie réfléchie est une simplification aussi abusive que celle de Chateaubriand l'estimant sans inquiétude et sans remords.

En revanche, nous ne sommes pas sûrs que cet âge d'or ait jamais existé. L'Histoire, aussi loin qu'elle remonte dans le passé, rapporte trop de civilisations détruites, de villes rasées, de peuples anéantis, trop d'injustices sociales aussi pour que ce ***« charme inexprimable »*** agisse toujours pleinement.

Il en va de même pour l'âge d'or de l'avenir. Renan et Berthelot ne doutaient ni de l'efficacité, ni de la beauté de la science. Berthelot se représentait la terre délivrée des servitudes naturelles par la chimie, comme ***« un vaste jardin »***, recouvert de verdure, de bois, de fleurs. Dans ce paradis de l'an deux mille, l'homme ne travaillerait que pour son ***développement intellectuel, moral, esthétique***. Laissons de côté tous les griefs que l'on peut faire à la science, source de destruction par la guerre. Il n'en reste pas moins que les progrès non contrôlés par la sagesse tendent à créer une anti-nature, où l'homme cherche en vain sa place. Quelle joie pourra-t-on goûter sur une terre, où l'air pollué et atomisé asphyxiera, où l'eau des sources sera poison, où les plantes se flétriront, où les êtres vivants se transformeront en monstres. Y aura-t-il encore place pour un plaisir esthétique dans un univers où l'homme consumera ses efforts à se protéger contre ses propres découvertes ? Enfin, l'ivresse de la science ne risque-t-elle pas de supprimer les autres formes de la connaissance ? A tout jauger en formules et en équations ne perd-on peu à peu l'esprit de finesse et aussi la liberté et les loisirs nécessaires à la création artistique ? La poésie de l'avenir à la fois ***« science et philosophie »***, apparaît comme une utopie dangereuse.

CONCLUSION. — La méthode expérimentale a donné trop de résultats pour que son efficacité puisse être contestée. La science a élargi nos conceptions du monde, mais elle serait plus belle et plus enviée, si elle ne se confondait parfois avec un matérialisme métaphysique abusif, et si elle ne voulait envahir des domaines qui ne sont pas les siens. Le savant devant la beauté sublime de l'Univers ne doit pas oublier qu'il est homme. Qu'il accorde au poète de chanter la beauté éphémère, l'amour, la mort, comme au temps où les astres n'étaient pas encore les cibles de ses fusées.

Science et Beaux-Arts (Darwin).

Darwin, dans une auto-biographie déplore d'avoir dû renoncer à la poésie, à la peinture et à la musique :

« La perte de ces goûts est une perte du bonheur, elle peut être nuisible à l'intelligence, et plus probablement au caractère en affaiblissant la capacité d'émotion que notre nature peut ressentir... »

Expliquez et commentez cette opinion.

COMPRENONS LE SUJET. — Il ne s'agit pas d'examiner les théories de Darwin, ni de juger de leur valeur, mais il est utile de connaître un peu le biologiste en tant que représentant de la science positiviste : le regret d'avoir laissé en route la poésie, la peinture et la musique n'en est que plus émouvant. Rappelons simplement que Darwin (1809-1882) est célèbre pour avoir combattu la doctrine de la fixité des espèces et avoir proposé l'hypothèse évolutionniste. Les espèces animales ont changé depuis leur apparition sur la terre; les plus faibles, celles qui se trouvaient défavorisées dans la lutte pour la vie, ont été détruites par les mieux adaptées et les mieux armées; elles ont disparu progressivement. Cette doctrine, qui a connu le plus vif succès et demeure encore partiellement acceptée, n'est pas une simple vue de l'esprit. Avant d'écrire son œuvre magistrale, ***De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*** (1859), il a participé à une expédition scientifique sur les côtes de l'Amérique du Sud, d'où il a rapporté des documents tendant à prouver ses hypothèses. Darwin appartient à la même génération que Claude Bernard (1813-1878) : les deux savants ont été formés par la pensée du XVIIIe siècle, qui n'accepte pas d'hypothèse sans qu'elle soit fondée sur des faits; l'observation et l'expérimentation constituent l'essentiel de la méthode positive. Il semble donc qu'il y ait rupture entre les arts et la science, qu'ils ne puissent coexister dans un même esprit et même qu'ils se fassent tort : la science dépend de la raison; les arts, de l'imagination et des sens. Comment expliquer cette nostalgie des arts chez un savant illustre, qui devrait trouver toute satisfaction dans son domaine propre ?

Pour comprendre la remarque de Darwin, il faut au préalable définir les termes, sans toutefois prétendre à une explication philosophique : une bibliothèque n'y suffirait pas. Contentons-nous du sens commun. — Qu'est-ce que la poésie ? Que représentent les poèmes dans notre vie ? Comme l'étymologie l'indique, la poésie est une création; le poète ne se contente pas de reproduire le réel, il le dépasse et pénètre dans un univers imaginaire. La poésie s'adresse donc à la sensibilité et à l'imagination; elle est capricieuse, fluide, fugace et ne se laisse pas mettre en équations. Elle paraît donc en opposition complète avec la rigueur scientifique. La peinture, elle, procède du monde extérieur, mais ne le reproduit pas tel qu'il est Le

L'amateur d'estampes, par Daumier (Cl. Giraudon).

peintre interprète le modèle dans ses lignes et dans ses coloris; il révèle sa propre personnalité en peignant un visage ou un paysage. Son art s'adresse donc aussi aux sens et à l'imagination. La musique, fluide et savante, peut satisfaire la raison du physicien, mais pour la majorité des auditeurs, elle est un plaisir des sens, à la fois intense et confus. Dans les trois cas, ces arts, tout en partant du réel (la poésie venant du langage; la peinture des couleurs; la musique des bruits), sont une évasion et parfois même un défi. A un monde régi par des lois inflexibles et immuables, à une société enchaînée par une multitude de lois et de règlements, à une pensée dominée par le raisonnement mathématique, la poésie, la peinture et la musique proposent un autre mode de connaissance, plus subjectif, plus nuancé et plus varié; ils illustrent « l'esprit de finesse », tandis que la science positive (qu'elle traite de mathématiques, de physique ou de biologie) dérive de l'« esprit géométrique ». Aussi les artistes ne sympathisent pas souvent avec les savants, et ceux-ci les méprisent comme des inventeurs de chimères et de songe-creux. Valéry le remarque à propos de la génération romantique, celle précisément de Darwin : « ***Les artistes naguère n'aimaient pas ce qu'on appelait le Progrès... Ils condamnaient les actes barbares du savoir, les brutales opérations de l'ingénieur sur les paysages, la tyrannie des mécaniques, la simplification des types humains qui compense la complication des organismes collectifs... Les Romantiques, tout contemporains qu'ils étaient des Ampère et des Faraday, ignoraient les sciences, ou les dédaignaient, ou n'en retenaient que ce qui s'y trouve de fantastique. Leurs esprits se cherchaient un asile dans un Moyen Age qu'ils se forgeaient; fuyaient le chimiste dans l'alchimiste. Ils ne se plaisaient que dans la Légende ou dans l'Histoire, c'est-à-dire aux antipodes de la Physique...*** » Or, Darwin s'inscrit en faux contre cette discrimination et défend les arts non seulement pour l'agrément des profanes, mais pour celui des savants. Que la perte des goûts artistiques soit une diminution de l'être et qu'elle nuise au bonheur est assez évident, encore que le ***bonheur*** soit un de ces mots vagues et puissants, mais qui remuent les foules. Le bonheur est une notion aussi subjective et relative que le plaisir, mais plus vaste et plus complexe; sans doute consiste-t-il surtout dans l'épanouissement de notre personnalité, et par suite dans la satisfaction de nos facultés intellectuelles et de notre sensibilité. On sait assez combien la poésie, la peinture et la musique contribuent à embellir l'existence humaine; comment une société où tout est dirigé vers l'utile et vers les besoins matériels apparaît triste et incomplète. Le succès des musées, des manifestations artistiques, des visites de monuments, atteste les aspirations esthétiques de la foule. A plus forte raison, un savant qui a goûté dans sa jeunesse à la poésie, à la musique ou à la peinture, peut-il regretter de ne plus avoir le loisir de les pratiquer. La science insatiable n'accorde aucun répit et ne tolère aucun rêve; en dépit de sa gloire, le savant se sent prisonnier de son propre savoir.

Il est plus surprenant que l'absence de poésie, de peinture et de musique nuise à l'intelligence. Qu'est-ce que l'intelligence sinon le pouvoir de comprendre et de raisonner, de discerner le réel des apparences, donc de s'acheminer progressivement vers la vérité ? La précision, la rigueur, la clarté sont les qualités de l'intelligence. Et au premier abord, les arts sont à ses antipodes. Platon ne déclare-t-il pas que le poète est incapable de créer quoi que ce soit tant qu'il conserve la raison ? Des peintres comme Gauguin, Van Gogh ou Toulouse-Lautrec font figure de forcenés,

doués d'une imagination fantasque et non d'une intelligence lucide. Il existe, certes, des artistes chez qui l'intelligence et l'imagination s'équilibrent harmonieusement comme un Racine, un Baudelaire ou un Paul Valéry, mais ils restent des exceptions. Cependant, supposons une personne où l'intelligence domine tous les autres dons, celle-ci se desséchera et finira dans un formalisme abstrait. Ainsi le ***Monsieur Teste*** de Paul Valéry, qui se plaît dans le mécanisme de ses pensées et veut tout comprendre, même dans l'envoûtement d'une représentation à l'Opéra, apparaît comme un monstre. En revanche, combien vivante est ***Mme Emilie Teste,*** avouant ne pas comprendre son sphynx de mari, mais l'aimant tendrement. Comme l'intelligence chez le savant se spécialise inévitablement, son champ d'observation se rétrécit, s'amenuise et finit par perdre son objet. De là, les excès bien connus de toute érudition exclusive, que raillaient déjà Pascal et La Bruyère. L'intelligence, si elle ne s'accompagne pas de dons du cœur et de goûts artistiques, peut aboutir à l'inhumanité, comme on l'a vu pendant la guerre Fort heureusement, cette limite est rarement atteinte, et Darwin atténue lui-même sa crainte par un judicieux ***peut-être.*** De fait, les très grands savants s'arrachent souvent à l'ivresse du raisonnement pour goûter des formes de connaissance plus variées : Einstein jouait du violon, le professeur Mondor quitte le scapel pour la poésie symboliste; Jean Perrin, Langevin aimaient entendre Valéry exposer les problèmes de la création poétique. A défaut de compétence personnelle dans lés arts, le savant peut du moins montrer de la curiosité et acquérir une certaine culture. Passant sans cesse d'un domaine à l'autre, l'intelligence conserve toute sa souplesse et demeure disponible devant l'évolution de la science.

Le caractère étant formé par la combinaison de toutes les facultés spirituelles, se ressent sans aucun doute de l'hypertrophie de l'une d'elles. La ***capacité d'émotion,*** c'est-à-dire la réaction immédiate de tout notre être, sans que la réflexion soit consultée, dépend beaucoup de la diversité de nos dons et de l'acuité de notre sensibilité. Un « philosophe » matérialiste comme Diderot, privé de son goût pour la poésie, la musique et la peinture, aurait perdu ce qui nous plaît encore en lui, cette sympathie pour la vertu, ces indignations véhémentes contre le vice, ces inconséquences mêmes qui le font douter de Dieu, mais pleurer devant une procession de la Fête-Dieu.

Ainsi, la science qui détruirait, directement ou indirectement, les goûts artistiques mutilerait-elle la personnalité humaine et le savant deviendrait sa première victime.

Comme le remarque un savant contemporain, le prince Louis de Broglie : ***« Dans le monde intellectuel, le triomphe des méthodes de raisonnement scientifique risque de refouler d'autres formes de pensées et de sentiments qui avaient aussi leur valeur, et ceci est d'autant plus grave que c'est en fin de compte toujours dans le domaine des sentiments que l'homme trouve ses motifs d'action et ses raisons de vivre. »***

COMPOSONS. — Introduction. — La poésie et les arts ont été souvent exaltés par les artistes et les poètes, qui célèbrent l'évasion qu'ils procurent à l'homme accablé par la destinée, mais il est plus rare et plus intéressant de les voir défendus par un grand savant : ***La perte de ces goûts... que notre nature peut ressentir.*** La science ne comblerait-elle pas toutes les aspirations de l'homme ?

Explication. — **1.** Ce que sont la poésie, la peinture et la musique; ce qu'elles apportent à l'homme dans le triple domaine du bonheur, de l'intelligence et du caractère.

2. Ce que leur absence ou leur oubli retire à tout homme, et particulièrement au savant; les dangers d'une intelligence orgueilleuse de son savoir et trop confiante dans ses méthodes de raisonnement et d'investigation.

Discussion. — Les craintes de Darwin sont-elles fondées ?

a) ***Part de vérité.*** — Les abus de la spécialisation dénoncés dès le XVIIe siècle et l'incapacité des sciences à résoudre tous les problèmes. Pascal : « ***La science des choses extérieures ne me consolera pas de l'ignorance de la morale, au temps d'affliction, mais la science des mœurs me consolera toujours de l'ignorance des sciences extérieures.*** » On ne doit pas prendre l'homme pour une ***équation.***

b) ***Réserves.*** — Peut-on éviter la perte des connaissances artistiques, surtout à notre époque ? La spécialisation, ou comme disent les étudiants, la ***polarisation*** n'est-elle pas une condition de l'efficacité ? La culture générale ne risque-t-elle pas d'être superficielle et rétrograde ?

Commentaire. — Le problème posé par Darwin est immense et à peu près insoluble. Les progrès mêmes de la science l'ont encore compliqué de nos jours. Mais la science moderne a dépassé le matérialisme étroit qui régnait au XIXe siècle; elle ne croit plus tout résoudre, tout remplacer et elle reconnaît par ses représentants les plus éminents la valeur de la poésie et des arts. La solution consisterait dans un nouvel humanisme, différent de celui de la Renaissance et du Classicisme, où les sciences, envisagées en fonction de l'homme, apporteraient aux arts une inspiration rajeunie.

Conclusion. — A une époque où les premiers succès des méthodes positives enivraient les savants, le mérite de Darwin est grand d'avouer ses regrets et de considérer que le cœur, le caractère et les goûts artistiques ne sont pas moins utiles que l'intelligence.

Condition de l'homme moderne (Valéry).

★ **Vous analyserez les textes suivants, puis vous les comparerez et vous montrerez dans quelle mesure ils expriment la condition de l'homme moderne :**

Le chimiste Marcelin Berthelot imaginait ainsi le monde en l'an 2000 :

« *Dans ce temps-là, il n'y aura plus dans le monde ni agriculture, ni pâtres, ni laboureurs; le problème de l'existence par la culture du sol aura été supprimé par la chimie... Dans cet empire universel de la force chimique, ne croyez pas que l'art, la beauté, le charme de la vie humaine, soient destinés à disparaître... Dans ce monde renouvelé, chacun travaillera avec zèle, parce qu'il jouira du fruit de son travail; chacun trouvera dans cette rémunération légitime et intégrale les moyens pour pousser au plus haut point son développement intellectuel, moral, esthétique...* » (1894.)

En revanche, le poète Paul Valéry proteste contre les contraintes apportées par la science dans la vie actuelle :

« *L'homme moderne est l'esclave de la modernité : il n'est point de progrès qui ne tourne à sa plus complète servitude; le confort nous enchaîne. La liberté de la presse et les moyens trop puissants dont elle dispose nous assassinent de clameurs imprimées... Il y a aussi la tyrannie des horaires... Il faudra bientôt construire des cloîtres rigoureusement isolés où ni les ondes, ni les feuilles, n'entreront... On y méprisera la vitesse, le nombre, les effets de masse, de surprise... C'est là, qu'à certains jours, on ira, à travers les grilles, considérer quelques spécimens d'hommes libres...* » (1939.)

Lectures recommandées :

BERTHELOT, *Discours à la Chambre syndicale des produits chimiques.*

Paul VALERY, *Regards sur le monde actuel.*

TOYNBEE, *La civilisation à l'épreuve* (éd. *Gallimard*).

MUMFORD, *Technique et Civilisation* (éd. *du Seuil*).

J. ELLUL, *La Technique ou l'enjeu du siècle* (éd. *Colin*).

J. NEF, *La Naissance de la civilisation industrielle* (éd. *Colin*).

INTRODUCTION. — Ces deux textes reflètent des époques et des pensées bien différentes. L'anticipation optimiste de Marcelin Berthelot évoque le temps où le savant espérait faire régner sur la terre la liberté et le bonheur. Les réflexions du poète ont été écrites après les désillusions de

la guerre 1914-1918 et à l'aube d'une nouvelle guerre mondiale. L'analyse permettra de voir les raisons de cette confiance et de ce scepticisme, qui se succèdent si souvent dans la pensée moderne.

EXPLICATION. — Trois idées principales se dégagent du fragment du discours de Marcelin Berthelot :

1° La chimie sera capable de nourrir toute la population du globe et de supprimer de ce fait le travail de la terre, les conflits pour la possession des terres fertiles, etc.;

2° Le triomphe de la chimie sera la libération de l'homme à l'égard de la nature;

3° L'homme affranchi des servitudes naturelles, loin de tomber dans l'oisiveté, développera ses facultés supérieures : sa curiosité intellectuelle, ses exigences morales, ses aspirations à la beauté.

Le progrès de la science aboutira donc au progrès humain. « ***La science,*** dira Berthelot en 1901, ***est la bienfaitrice de l'humanité...»***

Près de cinquante ans après, Paul Valéry ne partage guère cet enthousiasme; l'homme ne lui semble pas plus libre qu'autrefois, mais au contraire plus asservi; il expose successivement les causes de cet esclavage :

— le confort, qui amollit, et multiplie les besoins;

— l'obsession produite par la presse et la radio;

— la tyrannie des horaires provoquée par la mécanisation de l'existence.

Pour échapper à ces contraintes collectives qui écrasent toute indépendance, il ne trouve comme remède que la fuite dans le silence, loin du rythme de la société moderne, à l'abri de tout ce dont se glorifient la science et la technique.

Des positions aussi diamétralement opposées peuvent-elles se justifier ?

DISCUSSION. — 1. L'espérance du chimiste Berthelot. — Sans remonter à l'antiquité, la confiance dans la science s'est manifestée en particulier pendant la Renaissance (grandes inventions et découvertes), au cours du XVIIe siècle (Pascal, Descartes, Mariotte, Newton), plus vigoureusement encore au XVIIIe siècle avec l'***Encyclopédie,*** les progrès de la Physique (par exemple, le cours de Physique expérimentale de l'abbé Nollet), de l'Histoire naturelle (Buffon, Réaumur), de la Chimie (Lavoisier). L'espérance commune est de dissiper les ténèbres de la superstition par les ***« lumières de la raison »*** et de favoriser le progrès par la science appuyée sur l'expérience. Malgré les désillusions causées par les guerres de la Révolution et de l'Empire, les premiers troubles sociaux provoqués par l'activité industrielle, la foi dans la science persiste non seulement chez les savants, mais chez des penseurs politiques (Fourier, Proudhon, Saint-Simon). Elle trouve sa meilleure expression chez Renan dans ***L'Avenir de la science,*** écrit dès 1849. Depuis, l'utilisation toujours plus poussée de la houille, du pétrole, puis de l'électricité, justifie l'espoir de dompter la nature; la synthèse des alcools, des acides et des corps gras fait entrevoir la possibilité de suppléer aux produits naturels. Les conquêtes du XIXe siècle ont été dépassées de loin dans tous les domaines par celles de la première moitié du XXe siè-

cle : la science et la technique s'épaulant mutuellement avancent à pas de géant : radio-activité, fission de l'atome, découverte des antibiotiques, permettent de transformer les conditions matérielles de la vie.

L'exploration de l'infiniment petit par le microscope électronique, et de l'infiniment grand par les télescopes géants et les vaisseaux cosmiques, ouvre des espaces infinis à l'homme. Non seulement des sciences nouvelles se créent, mais les anciennes se rajeunissent grâce à des méthodes et des techniques inattendues, dans une collaboration féconde : la recherche du pétrole a recours à la géologie et à la botanique; l'archéologie se guide sur les photographies aériennes ou lance des plongeurs sous-marins à la recherche des mondes engloutis. On perce le secret des peintres primitifs en radiographiant leurs tableaux. La chimie crée sans cesse de nouveaux corps par la transformation des produits naturels, remplaçant la laine et le coton par des textiles artificiels, multipliant les matières plastiques à partir du lait, du charbon ou du pétrole. L'agriculture traditionnelle dépend de plus en plus de la science par l'emploi des engrais, des insecticides, etc. La chimie s'allie-t-elle à la physique ? Alors se réalise le rêve des alchimistes médiévaux, la transmutation des corps. Aussi peut-on dire que non seulement l' « ***empire universel de la force chimique*** », mais encore celui de la science et de la technique progressent sans cesse dans tous les domaines de l'existence.

2. La part d'utopie. — Il serait vain de contester ce triomphe sur le plan matériel, bien qu'il comporte des excès et entraîne de nombreuses contre-parties, notamment la rupture fréquente de l'équilibre naturel, la baisse de valeur nutritive du blé, de la viande, etc., que les vitamines synthétiques compensent difficilement. Bien des médecins s'inquiètent des empiétements de la science sur la nature et redoutent le zèle intempestif des chimistes. A ces objections, les disciples de Berthelot peuvent répondre que la science résoudra elle-même les difficultés inhérentes à tout progrès, et corrigera ses erreurs.

Les réserves les plus graves concernent le développement « ***intellectuel, moral et artistique de l'homme*** ». Le « triomphe » de la science manque partois de modestie et conduit à un matérialisme de fait. Des savants eux-mêmes se préoccupent de la déformation intellectuelle, qui peut en résulter, témoin cet avertissement de Louis de Broglie : « ***Dans le monde intellectuel, le triomphe des méthodes de raisonnement scientifique risque de refouler d'autres formes de pensées et de sentiments, qui avaient aussi leur valeur, et ceci est d'autant plus grave que c'est en fin de compte toujours dans le domaine des sentiments que l'homme trouve ses motifs d'action et ses raisons de vivre.*** »

Peut-on dire que les arts d'aujourd'hui suivent le rythme des sciences et des techniques ? L'éternelle ***Querelle des Anciens et des Modernes*** n'est pas plus résolue qu'au XVIIe siècle. Si l'architecture de quelques usines, de quelques laboratoires, si certaines machines concilient les impératifs fonctionnels avec un certain sens de la beauté, l'affligeante laideur de la plupart des constructions, l'extravagance des sculptures et des peintures, indiquent plutôt une régression qu'un progrès. La supériorité technique du rabot electrique sur le ciseau de Phidias n'a pas produit un nouveau Parthénon.

Enfin, le spectacle de la société et les rapports des nations entre elles prouvent assez cruellement que ni la morale individuelle, ni la politique

internationale n'ont fait de progrès décisifs. La crainte d'une guerre d'anéantissement, les menaces de servitude, continuent à hanter les imaginations Même si l'on ne rend pas la science responsable de cette frayeur, plus fondée que celle de l'an mil, il n'est pas possible de la considérer comme la promotrice de la morale. Le « ***supplément d'âme*** » que réclamait naguère Bergson n'a pas encore été produit par la chimie.

3. L'esclavage moderne. — Paul Valéry n'ignore aucune des merveilles du monde actuel, qui font du simple citoyen un être plus puissant que Louis XIV dans toute sa gloire. Volontiers, il célèbre ces prodigieuses inventions de l'esprit humain : « ***Presque tous les songes qu'avait faits l'humanité... le vol, la plongée, l'apparition des choses absentes, la parole fixée, transportée, détachée, de son époque et de sa source..., sont à présent sortis de l'impossible.*** » Aussi sa protestation contre l' « ***esclavage de la modernité*** » n'en a-t-elle que plus de poids. L'écrivain constate, comme tous les sociologues, les transformations apportées par la technique, l'asservissement produit par le machinisme, l'obsession de la vitesse, qui fait de la maxime : « ***le temps, c'est de l'argent*** », la loi de l'industrie, la disparition de l'artisanat et des métiers dont l'exercice était déjà une vertu, le travail à la chaîne, qui assujettit l'homme au rythme de la mécanique, etc. Mais il va plus loin : la « ***modernité*** » ne règne pas seulement sur les usines ou pendant les heures de travail, mais encore sur notre existence privée, à chaque moment de notre vie, s'imposant à notre personnalité. L'individu ne peut plus se développer dans sa durée propre; il y a l'horaire des émissions radiophoniques, du métro, du bureau, des repas et même des vacances. Comment accorder les caprices de l'inspiration, les lenteurs de la méditation, la sérénité de la reflexion avec cette « ***tyrannie*** » ? Or, le génie ne se plie ni au rythme de la production industrielle, ni à une promiscuité, qui uniformise quand elle ne dégrade pas. Paul Valéry, né sur les bords de la Méditerranée, sait ce que l'humanité doit à la nature. La houle, qui baigne le cimetière marin de nos jours, est identique à celle que contemplaient les architectes du temple de Sunium; entre l'homme de jadis et celui d'aujourd'hui, tout lien n'est pas coupé, lorsque celui-ci reprend contact avec les réalités éternelles, à commencer par lui-même. Alors les humbles gestes de la vie quotidienne peuvent conserver leur noblesse, prendre une valeur symbolique au lieu d'être des mouvements d'automate. De nombreux penseurs des pays les plus mécanisés se rencontrent sur ce point avec le poète latin. En voici un exemple extrait du livre de M. Nef, professeur à l'Université de Chicago, ***La Naissance de la civilisation industrielle et le monde contemporain*** (1953). Dans son ***Introduction,*** M. Nef évoque un souvenir de Nice le déjeuner d'un ouvrier : « ***Ce qui m'a frappé, c'était son visage : il y avait là une expression de bonheur et d'espérance qui évoquait une scène presque spirituelle... Cet ouvrier offrait un exemple de ce que la civilisation devrait faire pour les hommes : transformer les faits de chaque jour en des chefs-d'œuvre de bonheur... Le bonheur de l'ouvrier ne dépendait pas de la quantité d'aliments qu'il consommait. Ce bonheur résultait d'un ensemble de circonstances, et la joie qu'il éprouvait pouvait être communiquée à ceux qui le regardaient. Je l'ai ressentie moi-même. En revanche, l'acte physiologique de manger n'a rien de transcendant. Je n'ai jamais éprouvé une impression pareille en regardant des personnes qui mangeaient dans une cafeteria, où les repas sont faits en série...*** » La rapidité même du progrès scientifique et son application immédiate à tous les actes de la

vie jettent le trouble dans les esprits désorientés par un univers attrayant et déconcertant à la fois.

Cependant, le refuge dans un « ***cloître rigoureusement isolé*** » n'est pas toujours facile, et n'est peut-être pas aussi souhaitable que le croit le poète. Cette cure de silence, si utile, si nécessaire aux hommes surmenés, risque de les couper du reste du monde, où ils se retrouvent encore plus dépaysés. Il faut pour animer cette retraite une foi ardente dans une religion ou un idéal.

CONCLUSION. — Qui a raison du Chimiste ou du Poète ? Le monde actuel ne ressemble guère à l'Eden promis par le savant, mais il ne peut se passer de la science. D'autre part, le confort n'est pas un signe certain de progrès; le réfrigérateur et le stylo-bille ne sont pas des facteurs de civilisation. Cependant, le Chimiste et le Poète sont peut-être moins éloignés l'un de l'autre qu'ils ne le semblent : l'utopie de Berthelot rejoint une des préoccupations majeures du monde actuel : nourrir une population toujours plus nombreuse. Mais l'homme n'a pas seulement besoin de pain. Aussi le Poète a-t-il raison de réclamer pour les penseurs la liberté effective, qui permet de constituer des élites et de préserver les valeurs les plus hautes, mais aussi les plus fragiles de la civilisation.

TABLE DES MATIÈRES

XVIe SIÈCLE

I. — Rabelais.

* La thérapeutique par le rire 9

II. — Du Bellay.

Bienfaits de l'imitation 18
La France vue de Rome 21

III. — Ronsard.

La maturité du poète 23
Le XVIIe siècle contre Ronsard 27
Marot préféré à Ronsard 30

IV. — Montaigne.

La sérénité de Montaigne 35
* La chatte de Montaigne 38
Montaigne et son temps 41
* Le *Journal de Voyage*, arrière-boutique des *Essais* 45
* Montaigne vu par les Jansénistes 52

XVIIe SIÈCLE

I. — L'ÉPOQUE LOUIS XIII

I. — Descartes.

* Descartes, ce « cavalier français » 59

II. — Corneille.

Corneille, premier auteur comique français 63
L'attente du malheur dans *Polyeucte* 74
Corneille vu par Victor Hugo 78

II. — L'ÉPOQUE LOUIS XIV

Qu'est-ce qu'un Classique ? (Sainte-Beuve) 82
* Les Classiques, des révolutionnaires ? 85
D'abord plaire 88
Poète ou « honnête homme » ? 91
* Baroques et Classiques vus par La Bruyère 94

I. — Molière.

Molière est-il classique ? 100
* La morale de Molière 103
Molière contre le mensonge 106
Molière est-il un « philosophe » ? 108
* L' « Ingénu », amateur de *Tartuffe* 111
Ce surprenant Molière 115

II. — La Fontaine.

* La Fontaine, notre Lucrèce ? 120
L'âme visible de La Fontaine 127
* La Fontaine, critique de la tragédie 130
La Fontaine, nourriture de tous les âges 133

III. — Pascal.

Les *Provinciales*, jugées par Voltaire 139
La « véritable éloquence » 144
Comment se persuader ? 147

IV. — Racine.

Etre le cousin d'Hermione 151
Andromaque et Hermione 154
Athalie, une « tragédie de collège » ? 157
Corneille et Racine jugés par La Bruyère 162
* Corneille et Racine jugés par Péguy 166

III. — L'ESPRIT CRITIQUE

La Bruyère.

La Bruyère, défenseur de la vie rustique 170
* Critique du « bel esprit » Fontenelle 174
Plaidoyer pour Hermagoras 178
Les trois sortes de lecteurs 182

XVIIIe SIÈCLE

I. — Fontenelle.

La vraisemblance contre la vérité au théâtre 189

II. — Montesquieu.

* Critique des poètes lyriques 193
* Critique des romans 196
* Eloge du luxe 199
Le bonheur au XVIIIe siècle 203

III. — Voltaire.

L'esprit de société au XVIIIe siècle 207
Idées creuses ou actions bienfaisantes ? 210
Le combat philosophique 214
Athéisme et fanatisme 217
L'avocat de l'*Encyclopédie* 220
Voltaire aux « Délices » 224
Voltaire jugé par Chénier 228
Voltaire jugé par Mme de Staël 232

IV. — Diderot.

Les précurseurs des « Philosophes » 236
Les Anciens et les Modernes 239
Eloge de la société 243
Le génie est-il nuisible ? 246
Le vrai peut-il exister au théâtre ? 250
* Le véritable roman 254
Diderot, loué par Voltaire 258
Diderot et Rousseau 261

V. — Rousseau.

Un « rêveur » ou un « esprit positif » ? 266
Le « citoyen » jugé par le roi Frédéric II 270

VI. — Condorcet.

La philosophie, « sentiment d'humanité » 274

XIXe SIÈCLE

I. — SUJETS GÉNÉRAUX

Classicisme et Romantisme 279
Les Romantiques contre le XVIIIe siècle 282
* Les Romantiques contre la science 285
Le Romantisme, art « démodé » ? 289
* Les Romantiques, « organes d'un recommencement » 293
Le chef-d'œuvre romantique 296

II. — LES AUTEURS

I. — Mme de Staël.

Faut-il imiter ? 300
L'esprit de conversation 303

II. — Vigny.

* La poésie, « perle de la pensée » 306
Le poète à la croisée des chemins 314
* Comédie et drame 317
La charge comique 322
Vigny, « père la Pensée » (Thibaudet) 326

III. — Balzac.

* La société peinte par Balzac 329

IV. — Victor Hugo.

« Prince » ou « milliardaire » ? 334
* Le théâtre, « point frontière » de la civilisation et de l'art 337
Faut-il pleurer au drame ? 348
* *William Shakespeare*, testament du Romantisme 352

V. — Flaubert.

* Raisons d'un échec : l'art est-il la nature ? 356
* Pour une critique artiste 361

VI. — Maupassant.

* « Rien que la vérité » 364

CRÉATION LITTÉRAIRE ET CIVILISATION

* Rôle primordial de l'individu dans l'art (Proust) 371
Autonomie de l'artiste et imitation (Hugo) 375
* Art et solitude (Rilke) 379
L'Art, « moyen d'émouvoir » (Camus) 387
* La sensibilité de l'artiste (Malraux) 391
* Littératures de « décadence » (Valéry) 395
* La poésie définie par Voltaire et Lamartine 398
La représentation 411
* Le personnage de comédie doit-il être spirituel ? (Voltaire) 413
* Le théâtre, « un beau langage » (Jouvet) 423
Roman, art d'évasion (Proust) 429
* Roman, « voyage dans le temps » (Alain) 430
* La sympathie, qualité du critique (Thibaudet) 436
* Contre la méthode de Sainte-Beuve (Proust) 440
Les livres, enfants du silence (Proust) 450
Le rêve et l'action (Saint-Exupéry) 453
* La poésie du réel (Renan) 456
Science et Beaux-Arts (Darwin) 460
* Condition de l'homme moderne (Berthelot-Valéry) 465

TABLE DE CONCORDANCE DES VOLUMES I, II, III

XVIe SIÈCLE	Vol. I Page	Vol. III Page
Rabelais.		
Rabelais, représentant de la Renaissance	11	
* Rabelais, ou la thérapeutique par le rire		9
Du Bellay.		
Le théoricien de la Pléiade	16	
Bienfaits de l'imitation		18
L'imitateur des Italiens	19	
La France vue de Rome		21
Le poète personnel	22	
Ronsard.		
Ronsard, représentant du XVIe siècle	24	
* Premier lyrique français	27	
* Fonction du poète	31	
Le sentiment de la Nature	37	
La maturité du poète		23
Les guerres de religion	40	
Explication du sonnet : ***Je vous envoie un bouquet***	46	
Le XVIIe siècle contre Ronsard		27
Marot préféré à Ronsard		30
D'Aubigné.		
Déclin et résurrection des ***Tragiques***	48	
Montaigne.		
Ecrit-il pour lui ou pour les autres ?	53	
Variété de Montaigne	58	

	Vol. I Page	Vol. III Page
* Le monde, « livre » de l'écolier	62	
Montaigne et son temps		41
Montaigne en voyage	68	
* Le *Journal de voyage*, « arrière-boutique » des *Essais*		45
Le scepticisme de Montaigne	72	
* La chatte de Montaigne		38
La sagesse de Montaigne	77	
La sérénité de Montaigne		35
* Montaigne vu par les Jansénistes		52
Votre impression sur Montaigne	82	

XVIIe SIÈCLE

I. — L'ÉPOQUE LOUIS XIII

Malherbe.		
Explication de la *Paraphrase du psaume CXLV*	86	
L'opposition à Malherbe	92	
D'Urfé.		
Le roman pastoral : l'*Astrée*	97	
Balzac.		
Le sentiment de la nature	101	
Descartes.		
* Ce « cavalier français » (Péguy)		59
Corneille.		
Le premier auteur comique français		63
* L'honneur et l'amour	105	
Le héros cornélien est-il inhumain ?	110	
L'attente du malheur dans *Polyeucte*		74
Une femme d'honneur et de cœur : Pauline	113	
Le mélange des genres dans *Polyeucte*	118	
Nicomède, comédie héroïque	121	
Le Classicisme de Corneille	123	
Corneille vu par Victor Hugo		78

II. — L'ÉPOQUE LOUIS XIV

	Vol. I Page	Vol. III Page
Sujets généraux.		
Qu'est-ce qu'un Classique ?		82
Devenir classique	131	
Romantisme et Classicisme	138	
* Les Classiques, des révolutionnaires ?		85
* Le génie et les règles	142	
L' « Honnête homme », d'après Méré et Pascal	148	
Poète ou « Honnête homme » ?		91
* « Plaire et instruire »	152	
D'abord plaire		88
L'école classique	158	
* Baroques et Classiques vus par La Bruyère		94
Molière.		
Molière est-il classique ?		100
Peintre de son siècle	165	
Peintre de la famille	169	
Le théâtre et la morale	173	
* La morale de Molière		103
Molière contre le mensonge		106
Molière est-il un « philosophe » ?		108
Agnès contre Arnolphe	176	
La magistrale scène d'exposition du *Tartuffe*	182	
Plaidoyer pour Célimène	186	
* Le *Misanthrope*, pièce vivante	189	
* L' « Ingénu », amateur de *Tartuffe*		111
Ce surprenant Molière		115
La Fontaine.		
Molière et La Fontaine	193	
Plaisir à La Fontaine	198	
* La Fontaine, notre « Lucrèce » ?		120
L' « âme visible » de La Fontaine		127
* La Fontaine, critique de la tragédie		130
La Fontaine et la Science	212	
* L'art de La Fontaine	203	
Les *Fables*, nourriture de tous les âges		133
Pascal.		
Pascal et le Classicisme	277	
Les *Provinciales* jugées par Voltaire		139

	Vol. I Page	Vol. III Page
La « véritable éloquence »		144
Le cœur et la raison	284	
Comment se persuader ?		147
Pascal et la science	289	
Parallèle entre Pascal et Bossuet	293	
Bossuet.		
* Bossuet vu par Paul Valéry	298	
Mme de La Fayette.		
L'héroïsme de Mme de Clèves	218	
Racine.		
Tragédie et vraisemblance	222	
La violence chez Racine	228	
Valeur poétique des personnages raciniens	232	
Etre le cousin d'Hermione ?		151
Andromaque et Hermione		154
Oreste ambassadeur	242	
Britannicus, pièce historique	246	
Néron sur la pente du crime	253	
Bérénice rompt avec Titus	256	
La ***Phèdre*** de Racine	261	
Phèdre, personnage unique ?	267	
Athalie, une « tragédie de collège » ?		157
Corneille et Racine jugés par La Bruyère		162
Corneille et Racine jugés par Voltaire	237	
* Corneille et Racine jugés par Péguy		166
Boileau.		
L'auteur satirique	269	
Poète et « Honnête homme »	274	
III. — L'ESPRIT CRITIQUE		
La Bruyère.		
Philosophe et moraliste	328	
Splendeur et misère de Paris	334	
Défenseur de la vie rustique		170

	Vol. I Page	Vol. III Page
* Critique du « bel esprit » Fontenelle		174
Plaidoyer pour Hermagoras		178
Les trois sortes de lecteurs		182
Querelle des Anciens et des Modernes.		
Vue par Saint-Evremond	307	
Vue par La Fontaine	313	
Vue par La Bruyère	318	
Vue par Montesquieu	324	
Saint-Simon.		
L'envers du grand siècle	338	
Fénelon.		
Critique de la poésie classique	343	
Critique de Molière	348	
Télémaque, « l'ouvrage divin de ce siècle »	354	

XVIIIe SIÈCLE

Problèmes généraux.	Vol. II	Vol. III
Douceur de vivre au XVIIIe siècle	5	
De l' « Honnête homme » au « Philosophe »	7	
Raison et « Lumières »	13	
« Blâmé au XVIIe siècle, loué au XVIIIe siècle, le philosophe... »	19	
La litterature est une arme	25	
L'esprit critique jugé par Paul Valéry	29	
Fontenelle.		
La vraisemblance, règle du théâtre		189
Le culte du fait	34	
* L'esprit philosophique	40	
Montesquieu.		
Des *Caractères* aux *Lettres persanes*	46	
* Critique des poètes lyriques		193
* Critique des romans		196

	Vol. II	Vol. III
	Page	Page
* Eloge du luxe		199
Eloge des *Lettres persanes*, par Paul Valéry	51	
L'arme du ridicule	54	
Le bonheur est-il possible ?		203
Eloge des Philosophes	55	
Voltaire.		
L'esprit de société		207
Eloge du commerce	57	
Eloge du théâtre	61	
Critique du XVIIe siècle littéraire : Corneille, Racine.	66	
Juge de Shakespeare	69	
Le combat philosophique		214
Contre la Providence	73	
Le monde comme il va	75	
Athéisme et fanatisme		217
Voltaire et l'action	82	
Idées creuses et actions bienfaisantes		210
* Des embellissements de Cachemire	88	
Le blé ou le gland ?	95	
L'avocat de l'*Encyclopédie*		220
Voltaire aux « Délices »		224
Le seigneur de Ferney	101	
Jugé par André Chénier		228
Jugé par Mme de Staël		232
Diderot.		
Les précurseurs des « Philosophes » au XVIIe siècle		236
Eloge de la société		243
Portrait de « bohême » : Le *Neveu de Rameau*, symbole de Diderot ?	135	
* Diderot et la civilisation	145	
* Sensibilité et génie	141	
Le génie est-il nuisible ?		246
La vérité au théâtre		250
* Le véritable roman		254
Diderot loué par Voltaire		258
Voltaire et Diderot comparés par les Goncourt	152	
Diderot et Rousseau		261

	Vol. II Page	Vol. III Page
Les Salons et l' « Encyclopédie ».		
Les « Bureaux d'esprit »	175	
Le salon de Mme Necker	179	
Double but de l'*Encyclopédie*	157	
Les Anciens et les Modernes, d'après l'*Encyclopédie*		239
Philosophie et belles-lettres, d'après d'Alembert	164	
Rousseau.		
Le sentiment de la Nature	105	
* *La Nouvelle Héloïse*, cri du cœur ou roman artificiel ?	110	
Contre le théâtre	118	
Rousseau peint par Voltaire	122	
Le « citoyen » jugé par le roi Frédéric II		270
Un « rêveur » ou un « esprit positif » ? (Alain)		266
Un fou ou une âme pure ?	129	
Condorcet.		
Eloge des Philosophes	170	
La Philosophie, « sentiment d'humanité »		274
Théâtre et Poésie.		
Marivaux, ou l' « honnêteté française » (Giraudoux)	185	
Marivaux, écrivain social	188	
Beaumarchais.		
* Rénover la scène par le « drame sérieux »	192	
André Chénier.		
Un poète authentique parmi les Philosophes	198	
Explication de *La Mort d'Hercule*	203	
Bernardin de Saint-Pierre.		
Le Préromantisme	207	

XIXe SIÈCLE

Problèmes généraux.		
Classicisme et Romantisme (P. Moreau)		279
Les Romantiques contre le XVIIIe siècle		282

	Vol. II Page	Vol. III Page
* Les Romantiques contre la science		285
Le Romantisme, art « démodé » ? (J. Rivière)		289
* Le Romantisme, un « recommencement » (Hugo)		293
Le chef-d'œuvre romantique		296
I. — LE ROMANTISME SOUS L'EMPIRE		
Mme de Staël.		
L'esprit de conversation		303
Faut-il imiter ?		300
Romantisme et Classicisme	219	
Le Romantisme, littérature de l'avenir	213	
Chateaubriand.		
René et le « Mal du siècle »	221	
Le père du Romantisme	223	
Opportunité du *Génie du Christianisme*	231	
II. — LES GRANDS ROMANTIQUES		
Lamartine.		
Les *Méditations*, « frissons d'une âme »	233	
* La poésie et l'action	239	
Le poète « engagé »	245	
La « fonction du poète », d'après Lamartine, Hugo et Vigny	252	
Vigny.		
Moïse, symbole du génie	264	
Originalité des *Poèmes antiques et modernes*	267	
* Poésie, « perle de la pensée »		306
Le stoïcisme de Vigny	270	
Le poète à la croisée des chemins		314
Le destin du poète, d'après *Stello*	273	
Critique de la tragédie classique	278	
* Comédie et drame		317
Critique de la comédie	280	
La « charge » comique		322
Vigny, « Père la Pensée » (Thibaudet)		326

	Vol. II	Vol. III
	Page	Page
Victor Hugo.		
L' « Echo sonore » de son siècle	283	
* Les *Odes et Ballades*, « premier chef-d'œuvre »	287	
L'inspiration épique *(Les Orientales)*	294	
La rêverie visionnaire	301	
* Le théâtre, « point frontière » de la civilisation et de l'art		337
Le drame romantique : ressusciter et créer	324	
Faut-il pleurer au drame ?		348
L' « harmonie des contraires » dans *Ruy Blas*	329	
* *William Shakespeare*, « testament esthétique » du Romantisme		352
Le poète de l'Infini	306	
* Limites et grandeur d'Hugo	313	
* Victor Hugo jugé par Alain	320	
Musset.		
Les *Nuits* sont-elles de purs sanglots ?	335	
Le romantisme de *Rolla*	339	
Lorenzaccio, drame shakespearien	342	
Romanesque et esprit dans la comédie	344	
III. — DU ROMANTISME AU SYMBOLISME		
Gautier.		
L'art pour l'art	349	
Leconte de Lisle.		
Impassible ou insensible ?	355	
Baudelaire.		
Le poète « maudit »	361	
Verlaine.		
« De la musique avant toute chose »	364	
Paul Valéry.		
* « Le crime de poésie »	368	
IV. — ROMAN, HISTOIRE ET CRITIQUE		
Stendhal.		
Le XIXe siècle, siècle du roman ?	371	
Romancier objectif ou subjectif ?	373	

	Vol. II Page	Vol. III Page
Balzac.		
* Peintre de la société		329
* Réaliste ou visionnaire ?	378	
Flaubert.		
* L'art n'est pas la nature		356
* Pour une critique « artiste »		361
Maupassant.		
* « Rien que la vérité »		364
Le XIXe siècle, siècle de l'Histoire ?	385	
Sainte-Beuve.		
Utilité de la biographie	388	
Taine.		
La critique déterministe	390	
SUJETS GÉNÉRAUX		
L'admiration, sentiment tonique (Hugo)	391	
L'admiration spontanée et l'admiration requise (Gide).	394	
* L'individu dans l'art (Proust)		371
Autonomie du poète (Hugo)		375
* Art et solitude (Rilke)		379
* L'art est-il impersonnel ? (Flaubert)	409	
L'art, « moyen d'émouvoir » (Camus)		387
* La sensibilité de l'artiste (Malraux)		393
L'enthousiasme, cet ennemi de l'écrivain (Valéry)	406	
* Ne pas craindre d'être « exagéré » (Flaubert)	395	
* La vie des chefs-d'œuvre	420	
Tradition ou progrès ? (Renan et Gide)	423	
* Les grands classiques, des momies ? (Valéry)	428	
* L'obstacle fécond des « unités » (Valéry)	433	
* Littératures de décadence (Valéry)		394
* Poésie et critique (Montaigne)	398	
* La poésie définie par Voltaire et Lamartine		398
Naïveté et poésie (André Chénier)	416	
Utilité de la représentation dramatique		411
* Le personnage de comédie doit-il être spirituel ? (Voltaire)		413
* Le théâtre, un « beau langage » (Jouvet)		423

	Vol. II	Vol. III
	Page	Page
* Génie épique, théâtre et roman (Vigny)	445	
Roman, art « d'évasion » (Proust)		429
* Le Roman, un drame développé ? (Hugo).	460	
* Roman, « voyage dans le temps » (Alain)		430
* La sympathie, qualité du critique (Thibaudet)		436
* Contre Sainte-Beuve (Proust)		439
* Les livres, « enfants du silence » (Proust)		450
Le rêve et l'action (Saint-Exupéry)		453
* Poésie du réel (Renan)		456
* Science et Sagesse (Montaigne)	454	
Science et Beaux-Arts (Darwin)		460
Monuments historiques	464	
Le cinéma est-il un art ? (Duhamel)	466	
* Condition de l'homme moderne (Berthelot-Valéry) ...		465

Imprimé en France par OFFSET-AUBIN à Poitiers.

D.L., 2e Trim. 1968. Editeur, n° 4.118. Imprimeur, n° 1.970.

3e édition